

بيان راب حول التفجيرات

يا أبناء شعبنا العربي في الكويت : لقد روعكم
دون شك عبث العابثين صباح الاثنين
١٩٨٣/١٢/١٢ حين فجر عملاء الحقد قنابلهم في
بلدنا الحبيب ، وقد شاء الله عز وجل أن يجنب
الكويت الخسائر الكبيرة ، وفشل المخطط الرهيب ،
وسينكشف المأجورون لأمحالة .

يا أبناء شعبنا العربي في الكويت : ان مثل هذه
الجرائم قد مرت على أجزاء كثيرة من وطننا العربي
الكبير ، وانتهت وانتهى معها المخططون والمنفذون ، فما
كانت أيدي الغدر الجبانة بقادرة على تحقيق النصر ،

طلة الأدباء ب في الكويت

للأهداف الشريرة، بالأسلوب الحقير المرفوض .

لقد كانت الكويت ومازالت وستبقى ان شاء الله
واحة أمان، وجبل صمود في آن واحد، ولن تستطيع
الشعبوية العمياء أن تبتزها أو تغير مواقفها القومية،
وستكون هذه الأحداث جرساً يدق في آذاننا جميعاً
للمساهمة في الحفاظ على أمن هذا البلد واستقراره،
وقطع دابر العملاء الاندال .

والله أكبر، والمجد للكويت العزيزة القوية، والله
أكبر والنصر للأمة العربية العظيمة .



أدباء العراق يستنكرون

برقية اتحاد الأدباء والكتاب في العراق
الى رابطة الأدباء في الكويت بمناسبة
التفجيرات الأخيرة في الكويت

السيد رئيس رابطة الأدباء الكويتيين
تلقى الأدباء والكتاب العراقيون بغضب واستنكار
أنباء التخريبات الجبانة التي ارتكبتها خدام واعداء
الأمة.

باسمي وباسم الأدباء والكتاب العراقيين نعلن
تضامننا معكم وشجبنا لهذه الأعمال الجبانة.

التوقيع

حميد سعيد

رئيس اتحاد الأدباء والكتاب

في العراق

رد رابطة الأدباء في الكويت على اتحاد الأدباء والكتاب في العراق

الأخ الأستاذ حميد سعيد رئيس اتحاد الكتاب العراقيين
— بغداد

تلقينا بالتقدير برقيتكم النبيلة عن حوادث التفجير
التي نفذها العملاء الشعويون في الكويت. ولا شك
أن هذا العمل الإجرامي جزء لا يتجزأ من الهجمة
الشعوبية التي يرفع راياتها الحاقدون على الأمة
العربية، ولسوف ينهزم هذا الحقد الشعوبي كما
انهزمت أحقاد شعوبية كثيرة عانى منها الشعب
العربي عبر تاريخه الطويل، وستبقى الأمة العربية
رافعة راياتها حاملة رسالة الحق والعدل والتقدم، والله
أكبر، والنصر لأمتنا الخالدة.

احمد السقاف

الامين العام لرابطة الأدباء في الكويت

١٩٨٣/١٢/١٤



بسم
عبد الرزاق البصير



أوراق من حياة الكاتب أحمد البشر الرومي

يلتقي الشاعر والمؤرخ أو قِل يتشابهان في جانب من الجوانب وهو أن تكون حاسة الشاعر تقف على مشهد من مشاهد الطبيعة أو تجربة من تجارب الحياة تمر على كثير من الناس ولكنها لا تلفت انظارهم لأنها حسب حاستهم أمور عادية لا تستدعي الوقوف حولها أو التأمل فيها . في

نص محاضرة القيت بتاريخ ١٩٨٣/١٢/٥ في المسرح الوطني بقطر

حين أن الشاعر تمتلئ نفسه تأثراً بها الى حد لا يملك نفسه من أن يرسمها
لنفسه أولاً ثم لقائه، والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى ولست أشك
ايها السادة انكم تعرفون ذلك ولكنني أروي لكم بعضها لأبرهن على صحة
ماأذهب اليه ولنريح أنفسنا من هذه الهموم التي تكتنفها والتي تلقانا
ممسين وتلقانا مصبحين يقول المنخل يشكري

* ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير

* الكاعب الحسنة ترفل بالدمقس والحريـر

* فلثمتها فتنفست كتنفس الطيى الغرير

* ودفعتها فتدافعت مشى القطة الى الغدير

* واحبها وتحبني ويحب نافتها بعيري

ويقول عبدونة خنساء الاندلس :

* وقانا لفحة اليرمضاء واد سقاها مضاعف الغيث العميم

* نزلنا دوحه فحنا علينا حنوا المرضعات على الفطيم

* وأشربنا على ظمأ زلالا
الذُّ من المدامة للنديم

* يصد الشمس أنى واجهتنا فيحجبها ويأذن للنسيم

* يروع حصاه حالية العذا رى فتملس جانب العقد النظيم

ويقول المرحوم عباس العقاد :

ماكان أُمْلَحُ طفلة من غير شيء تخجل

ضاحکتها فتمایلت و شعورها تتهدل

ورجوت منها قبله فأبت كمن يتدل

وتعبت وهي تصدني حيناً وحيناً تقبل

فرفعت مرآة لها	فتطلعت تتأمل
قلت انظري في وجهها	أفأنت أم هي أجمل
قالت وفيها غضبة	أنا بالملاحاة أمثل
ومضت تقول الى متى	تنسى الجميل وتجهل
وأقول ايكما اذن	أدعوبها فأقبل ؟
عطفت علي وكل	محبوب، يغار فيسهل

ويقول الشاعر محمد احمد خليفة :

وقفت عند مراياها صباحاً تتجمل
غادة مثل زهور الروض لا بل هي أجمل
ما أرى صدرًا من المرمر للفتنة معقل
وفماً حلوا وشعراً كسواد الليل مرسل
وعيوناً سحرها الطاغي من الرحمن منزل
وقفت بي حيرتي خلف الزوايا أتأمل
فتنة العين ورؤيا الروح والحلم المؤمل
راهب في المعبد الأقدس صلى وتبتل
ان اعصابي من فتنها لا تتحمل

أيها الأخوة اذا تأملنا الصورة التي رسمها اليشكري وجدناها ترسم رجلاً
أو زوجاً رأى فتاته لابسة احسن لباسها مستكنة في خيمتها والسماء تجود
عليهم بمطرها الخفيف الذي لا يمنع الناس من الخروج من بيوتهم واذا
بشوقه يتحرك الى زوجته فيلثمها واذا بها تتمنع عنه لتزيده رغبة فيها وتلهب
شوقه اليها .

اما الصورة الثانية فانها ترسم لنا جماعة ارهقهم المسير في الصحراء
حتى ادركهم العطش وانتهى بهم السير الى وادي ملتف الاشجار فأقبلوا
يشربون من مائه ويستظلون بأشجاره عن حرارة الشمس .

أما الصورة التي يرسمها ادبينا العقاد فانها تمثل لنا رجلاً اقبل على ابنته

او احدى قريباته وهي طفلة تبلغ من العمر ستاً أو سبعة من السنين وأراد تقبيلها فأبت عليه ذلك فتناول مرآة لتنعكس صورتها عليها فأوهمها أن الصورة لطفلة أخرى وخيرها في أن يقبلها أو يقبل تلك الصورة في المرأة فاخترت تقبيلها . واذا تأملنا صورة شاعرنا الخليجي فاننا نجدها ترسم فتاة حباها الله بنعمة الجمال وقفت تصلح نفسها امام مرآتها وهذه الصور كلها تمر على كثير من الناس أو تحدث لهم ولكنها لا تحرك نفوسهم اما شعراؤنا فقد رسموها صوراً مرقصة مرحة تجعلنا لا نمل من الوقوف حولها كأننا نشاهدها، ولست مبالغا اذا قلت بأن كل الشعراء الذين صوروا لنا تأثير مشاهد الطبيعة بصورة عامة وتأثير المرأة في نفوسهم الشفافة لا تكاد تخرج عن هذا الاطار، ويصدق مثل هذا القول على المؤرخين الموهوبين ولنكتفه ببعض ما أورده الجبرتي في كتابه عجائب الآثار في التراجم والاخبار فقد قال ان الفرنسيين طلبوا من الذين يريدون أن يشتروا فرساً أو حماراً بأن لا يفعلوا ذلك الا في الساعة الثانية يوم الجمعة كما روى ان مركبين موسوقين بأكياس القهوة وبعض السلع النافعة غرقا في السويس فجاؤوا بمراكب صغار وغاطسوا لها بواسطة آلات احضروها معهم ، واستخرجوها لينتفعوا بما فيها وروى في كتابه هذا أن بعض الاجناد سطوا على بيت عالم من العلماء وكان فيه بعض خدمه لأنه نَزَحَ عن بيته لضعف الامان في ذلك العهد فما كان من الاجناد الا ان ضربوا من في الدار ونهبوا مافيه وكان ذلك في غيبة قائدهم في الازبكية فلما عاد اخبروه فبحث عن الجاني وقتله وكان الفرنسيون يأتون الى القناديل المعلقة في الشوارع فاذا وجدوا احدها منطفئاً بسبب الريح سمروا الحانوت او الدار التي هو عليها ولا يفتحونها الا بعد ان يدفع اليهم ما يطلبونه من النقود .

فليس من شك أن كثيراً من الذين عاشوا ذلك العهد شاهدوا هذه الاحداث بل شاهدوا كل مارواه الجبرتي في هذا الكتاب القيم ولكنهم لم يعيروها اهتمامهم لأنهم لم يرزقوا حاسة المؤرخ الذي يقدر ماتعنيه تلك

الاحداث من تحكم المحتلين بمقدرات الشعوب ومن احتقارهم لها اما مؤرخنا الجبرتي فانه يقدر ذلك كله شأنه في ذلك شأن كل مؤرخ وهبه الله نعمة الفهم والادراك للاحداث ولا بد لنا هنا من أن نشير الى أن المؤرخ لا بد أن يتحلى بصفات ذكرها علماء التاريخ وهي أن يكون متجرداً من عواطفه واهوائه وهي صفة عزيزة لا يتصف بها الا القليل من الناس فان التجرد من الاهواء والمصالح والعواطف عسير أشد العسر كما أن المؤرخ ينبغي أن يتصف بالصبر على مشاق البحث وان يكون دقيقاً فيما يكتب والحق ان هذه الصفات تنطبق على المرحوم احمد البشر الرومي .

والامثال الكويتية المقارنة شاهد يعزز ما ذكرناه . ذلك ان نهجه في ذلك الكتاب بأن يورد المثل الكويتي موضحا الغرض من قوله ثم يردف ذلك بما يماثله في الجزيرة العربية وفي العراق وفي بعض الاوقات يورد اللهجة الموصلية ويورد ما يشابهه في سوريا وفلسطين ومصر وليبيا والجزائر والمغرب كما يورد أصله في اللهجة الفصحى ولم يتألف له أن يسلك هذا النهج الا بعد أن قرأ كتب الامثال في كل البلاد العربية بالاضافة الى كتب الامثال العربية القديمة وكتابه هذا يقع في ثلاثة آلاف صفحة قسم الى ثلاثة اجزاء وقد طبع جزءان من هذا الكتاب وسيخرج الجزء الثالث الى النور عما قريب ولقد استغرق تأليف هذا الكتاب مدة اربعين سنة على وجه التقريب كذلك يشهد الكتاب الذي ألفه بعنوان قاموس السفينة بأنه من أولئك الباحثين الذين يستعدون المصاعب في سبيل الدقة في البحث فقد اقتنى معاجم تركية عربية وهندية عربية وفارسية عربية ليتعرف على الكلمات المأخوذة من هذه اللغات وقرأ دواوين كثيرة من جملتها ديوان رؤبة وديوان العجاج ليتعرف على الالفاظ التي تخص المصطلحات البحرية بما فيها اجزاء السفينة بالاضافة الى الكتب التي لا تحصى من تاريخ وغيرها .. وكان لا يبلغه اسم كتاب او مخطوط او مطبوع إلا ويبادر الى اقتنائه بالغاً ما بلغ، وكم من مرة سافر الى أحد البلدان لشراء كتاب من

الكتب أو مراجعته فإذا ما وجدته وعزّ شراؤه ليصدق في قراءته كل ذلك ليكون بحثه بحثاً دقيقاً مرتكزاً على شواهد علمية موثقة .

على أن نشاطه لم يقتصر على ما قدمناه من اهتمامه بالتراث من حيث اللغة وإنما أدرك بأن التراث يعني كل ما يخص النشاط الشعبي لهذا نجده اهتم اعظم الاهتمام بتسجيل الاغاني الشعبية قبل خمس وعشرين سنة أو اكثر يوم ان كانت آلات التسجيل في بدايتها واقتنى اقدم آلة للحاكي وكان من المؤسسين الأول للجنة الفنون الشعبية وهي لجنة عنيت بجمع اغاني البحر واغاني الصحراء الى غير ذلك من فنون الغناء والموسيقى وقد قُدّر لي أن اشترك معه في لجنة التراث العربي فكنا نجده يبذل على كبر سنه جهوداً مضنية في تدقيق ما يعرض على اللجنة اذ كان لا يكتفي بقراءة الكتب بل كان يقرأ كل ما يتصل بمضمون ذلك الكتاب واذكر ان اللجنة قررت ترجمة كتاب الخليج العربي لكونوليل ولسون وحين انتهى المترجم من ترجمة الكتاب أخذه كل منا وقراه ليتأكد من صدق الاسماء ولكن ملاحظاته كانت ادق من ملاحظتنا والحق يقال ولقد كان يسارع الى شراء الكتب في ايام كان الفقر مصاحباً له ولكن حب الكتاب اشرب قلبه حتى اصبحت لديه مكتبة عز نظيرها لما تحويه من وثائق وخرائط وصور قديمة كان حريصا عليها اشد الحرص فقد كان يضع مفاتيحها في اشد الاماكن امانة ولكنه أدرك ان نفعها ينبغي ان يكون عاماً لجميع الباحثين لهذا ذهب الى كاتب العدل وكتب وصية رسمية باهداء مكتبته الى المكتبة العامة وكان كثيراً ما يستقبل طلاب العلم والباحثين في مكتبته يعينهم الى ما يحتاجون اليه من كتب وكان يقتني أفضل آلات التصوير وأغلاها ليصور ما يعز من الكتب والوثائق وقد أدرك ان ذلك يقتضي منه أن يتقن تظهير الافلام والصور فكان له ما اراد ولا يفوتني هنا ان اشير الى انه قد اعان كثيراً من طلاب العلم المحتاجين في بعض الاقطار العربية وانه كان عيناً للشاعر المرحوم صقر شبيب فقد قرأ له أمهات الكتب الادبية وكتب جملة

أشعاره واخرجها في ديوان صدره بدراسة مستفيضة . وأمر آخر يحسن بي أن أشير اليه وهو أنه كان واسع الافق اذ انه كان يقرأ عيون الادب العالمي ولاسيما الرواية والقصة الروسية التي كتبها أشهر القصاصين امثال جوركي وديستوفسكي وامثالهما وكان له شغف خاص بابي العلاء المعري وابي الطيب المتنبي وابن الرومي، وحين تأسست لجنة لكتابة التاريخ في الكويت كان من ابرز اعضائها، وقد اثمرت هذه اللجنة ثلاثة اجزاء برئاسة الدكتور احمد ابوحاكمة . اما رحلته في هذه الدنيا فقد كانت ٧٦ سنة ذاق فيها حلاوة الحياة ومرها فقد مارس مهنة الغوص غائصاً ورباناً كما مارس مهنة رعاية الابل وشارك في التعليم وفي العمل في الجمارك والبلدية حتى اصبح وكيلاً مساعداً لوزارة المالية كأمين لتأمين الدولة للبيوت والذين قدر لهم ان يجلسوا معه فانهم يعرفون كيف كانت جلساته بهيجة لما يروي فيها من نكات قديمة وحديثة . فقد كان يروي مثلاً أن احد الذين يعملون في بيته كان يستغرب من كثرة كتبه اذ كان يعتقد بأن كلها مصاحف فكان يقول له يا عم الا يكفيك مصحف واحد عن كل هذه المصاحف التي ملأت اكثر من غرفتين كبيرتين؟ كان يروي هذه النكتة وامثالها بطريقة طريفة جداً . لذلك لا نعجب من ذلك التأثير البالغ الذي شمل الاوساط الادبية والاجتماعية والفنية حينما انتشر نبأ نعيه حتى ان رابطة الادباء اقامت له حفلاً تأبينياً بمناسبة مرور اربعين يوماً على وفاته ولقد شارك في هذا الحفل وزير التربية والامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وجمعية الفنانين وجمعية الفنون الشعبية وما منهم احد إلا وأقر بالأخذ من علمه وقد تتساءلون عن كيفية تثقيفه حتى وصل الى هذه المنزلة الرفيعة وجوابي على ذلك انه كان ممن قدف الله في قلبه حب العلم فانشرح صدره لنوره فأحب التطور والتجديد منذ بدأ الوعي في نفسه فقد كان من اوائل مصاييح الخليج الذين دعوا الى التطور والتجديد فقد كان من انصار المرحوم عبدالعزيز الرشيد المؤرخ المعروف ومن انصار الشيخ يوسف القناعي المصلح الكبير

وقد كان وسيلة من وسائل نشر التغيير الى الافضل اذ كان يقف الى جانب
المجدين حيث جرت معركة فكرية بين دعاة الجمود ودعاة التجديد التي
تجدون تفصيلها في الجزء الثاني من تاريخ الكويت لعبد العزيز الرشيد.
فلا بدعة اذا وجدنا مدرسة الثانوية في المنطقة التي يسكنها قد سميت
باسمه لأن من يقوم بكل هذه الاعمال يستحق مثل هذا التقدير. واذا
ماردنا ان تكون صورته مكتملة الملامح فانه لابد لنا من ان نشير الى مقام
به من نشاط مع كل من الاستاذين عبدالعزيز حسين وزير الدولة واحمد
العدواني الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في منطقة
الخليج العربي الذي يتمثل في بناء المدارس وفيما قام به من تسجيل
للاغانى الشعبية في قطر والبحرين وعمان وفيما قام به من نشاط في هيئة
الجنوب العربي والذي يتمثل في الاشراف على بناء المدارس في شطري
اليمن ولقد اخترت الحديث عن هذا الكنز لأنني صحبتته منذ سنة الف
وتسعمائة وثمان وثلاثين حين كنا اعضاء في كتلة الشباب الوطني ولقد
كانت هذه الصداقة تنمو على مر الايام حتى آخر يوم من أيامه رحمه الله
وطيب ثراه.

كانت ولادته ما بين سنة ١٩٠٤ - ١٩٠٥ م. أما وفاته فانها كانت يوم
الاربعاء ١٩٨٢/١/٦ م.





الوصية

شعر
على السبكي

الى هاشم ابتي

غداً أموت

فمن ترى يلقي عليك يا ... تحية الصباح
ومن يحيل اذنه سماعة لنشرة الاخبار
لطيفة طلقها لما يستحي وشرذ الاطفال
لم تجن ذنباً غير انها كثيرة التجوال
فهل تراها اذنبت ؟.

— اواه منكم ايها الرجال

وما علي من لطيفة وزوجها

لست بقاضي الاحوال

والف قصة اسمعها كل صباح

مثلما الاطفال

ولست يا غاشية الهم من الاطفال .



لطيفة تطلعت وفي بيروت
كل الصغار اصبحو بلا بيوت
ماطلقت امهاتهم لكنه الطاغوت
قضى على احلامهم فانتحرت بيروت



غداً أموت
سيدفنونني في حفرة بدون ما تابوت
سأكل الدود دمي ، وانتهي كأني لم اكتب الاشعار
وما سمعت نشرة الاخبار
ولم اغن ذات يوم للعيون السود
ولا لأرضي التي كان ترابها من الذهب
وناسها من خيرة العرب
فصار كل من بها كياس الغرب
تنشره الريح على الحدود .



غداً أموت
وكلنا نموت
لكن عندي لكم وصيه
فلتحفظ الوصية البقيه
لا تتركوا بلادكم تصير مثلما بيروت .



الأمم ناصر بن مرشد

بِقلم: خالد سعود الزيد

كما تتشقق ظلل الغمام في ليل حالك لِيَتَنَزَّلَ الرحمة فتقيم ميزان العدل
بعد اضطرابه ، على الارض المنهكة لتهب مستبشرة فرحة ، كذلك استقبلت
الأمّة وهي فَرِحَةٌ نشوى نبأ الشيخ الجليل (خيس بن سعيد الشقصي) إعلان
ترشيحه (ناصر بن مرشد) إماماً لعمان . إماماً يأمر بالمعروف وينهى عن
المنكر . يصون البلاد لايبدها . يجمع شمل الأمّة بعد تمزقها يوحدّها . يرسّي
قواعد الإمامة بعد اندراسها يجددها . إمام عدل . ورسول عناية . ناصرّاً ومرشداً
وأباً وأماً . من خيرة ماأنجبت الأمّة في عصورها المتأخرة من رجال أئمة .
لقد سَجَى الليلُ ومشى الجهلُ معسعا في ربوع الأمّة العربية . يسومها
خسفا وَيَزْوِيهَا الى الوراء .

لا أريد أن ارسم الصورة القاتمة التي مرّ بها شعبنا العربي في كل من مصر والعراق والشام والجزيرة العربية وشمال افريقيا . إنّ ذلك أكبر من مقدوري . وعسير على قلبي أن يحيط به في عجالة قصيرة . لكنني انقل لكم فقرات من مقدمة كتابي (الكويت في دليل الخليج) فلقد كتبها رغم قصرها بدمي ، مُجمّعا فيها معظم الحروف التي قرأت . فدعوني ارويها .

« سقطت عاصمة الخلافة (بغداد) ودخلها التتار وقتلوا أهلها واستباحوا حمى الامة ، وتتابع الليل ، وتوافد الظلام ، ولم يبق من بنيان الأمة غير أطلال .

تمزقت الدولة العربية شرمزق ، واحتضن كل غاصب ما يليه من أرض ، واستعبد مافوقها من عباد .

أنشب الحاقدون أظفارهم ، وكبّل الانسان العربي وأبعد . وعاث في البلاد كل مقتنص ودخيل .

لقد تراكمت الظلمة ، وظل العراق والشام ومصر نها للأتراك اربعة قرون .

وقامت بعد سقوط الخلافة العباسية دويلات على شطآن الخليج العربي في شرقه وغربه . لم يحفظ التاريخ لنا عنها إلا القليل الأقل . قامت ثم نامت . وقام على أنقاضها بنياء ولكنه ظل مجهولا .

بيد أن دولتين عربيتين قامتتا ، واعطانا التاريخ بصيصا من نور عن الأولى . وتفصيلا عن الأخرى ولكنّ المنية عاجلت الاولى ودبّ الوهن في الثانية لاسباب سنشرحها .

لقد قامت الأولى على مضيق هرمز ، وتملكت الشاطئين ، وشمل ملكها مكران وأعماق فارس ، لها أسطول بحريّ ، ولها تجارة مع عمان وافريقيا والهند .

ولكن ساء حظها، وعثر جُذُّها، فلقد مات سيدها القوي وخلف عليها طفلاً يحكمها. وجعل عليه وصيا اسمه الشيخ عطار.

وجاء (البوكيرك) عام ١٥٠٦ الى مضيق هرمز وغدر بالوصي فقتله بالخنجر وهو يتغذى وقد جاءه للتفاوض ثم فرض على الطفل (سيف الدين) شروطه، ورفع سيف الدين علم الصليب.

أما الدولة الأخرى فهي دولة (الموالي) في عربستان أسسها (محمد بن فلاح) عام ٨٤٤هـ وهو أول مولى وسيد عليها. وقد سميت بدولة (الموالي) أي السادة ولكن أعداءها من الفرس أطلقوا عليها ومازالوا يطلقون عليها الدولة (المشعشية).

ويقولون إن مؤسسها محمد بن فلاح كان يضع على جسده مادة مشعة ليغري العامة ويخدعهم ويقولون: إنه ادعى (المهدوية).

لقد حاربه الأتراك المغول أولا وأطلقوا أبواقهم في سببه وشتمه. وجاء بعد ذلك (الصفويون) عام ٩٠٥هـ بزعامه اسماعيل بن حيدر الصفوي فأشاعوا عنه من سوء القول ماأشاعوا. وأذاعوا في كتبهم وكتب من اشتروه من رجال الدين مروق المولى محمد بن فلاح عن الدين. وماذلك إلا لأنه أسس دولة عربية قوية.

كان رحمه الله شيعي المذهب، عربي الجذور والمنزع، لم يدن لفارس بالولاء فهم حاقدون عليه، يرمونه بما يشتهون وبما لايرضى الحقيقة والدين. فأرجفوا من حوله، وخلقوا له الفوضى، وأغروا به رجال الدين وناصره العداة حتى استسلم من تلاه من حاكمين للفرس وأذعنوا.

لقد اتفق البرتغاليون والصفويون على تصفية الحكم العربي أينما كان، وحيثما وجد. وتلفتوا الى الجزيرة العربية وفي صدر (البوكيرك) حقاً وضعينة على (مكة) و (المدينة المنورة) فاتفق الطرفان على الهجوم. يأتيها

(البوكيرك) من قبَل البحر الأحمر شرقاً، ويأتيها الصفويّ من جانب الخليج العربي، ولكنَّ الله حمى بيته الحرام، فزَق اسطول البوكيرك فعاد الى مضيق هرمز حارقاً في طريقه السفن العربية، هادماً المدن، قاتلاً الاطفال والنساء والرجال.

واستولى البرتغاليون والفرس على الارض العربية ورأينا النساء يعربيات يُوسَرْنَ وَيُبَعْنَ في سوق النخاسة في كلِّ من تبريز ولسبونة.

وتتابع الليلُ وبعد مائة عام من هذا الغزو أبى الله إلا أن يعيد للعرب كرامتهم فبعث فيهم بطلاً وأرسل اليهم عملاقاً مؤسساً لأكبر دولة في الخليج.

وقامت دولة في عمان موحدة. وحدها (الإمام) اليتيم (ناصر بن مرشد) إمام عمان وسيد الخليج. ومؤسس الدولة التي هزمت من بعده الفرس والبرتغاليين، واستولت على مستعمرات البرتغاليين. واستردَّ الائمة من بعده الأرض العربية السليبة، وطردَ الفُرس ورفرف العلمُ العربيّ في الجانب الشرقيّ من الخليج كما هو في الجانب الغربيّ منه. »

لقد غمرت عمان بعد اعتزال الإمام (الصلت بن مالك) (١) رحمه الله، موجةً من التردّي. وقع التناحر، واستولتْ شهواتُ النفوس على الحاكمين، والأمناء من رجال الدين. فضعف الدين. وخمدتْ النخوةُ العربية. وهوتْ بالرجال طموحاتٌ متردّية ونطيحة. وغزتهم أطماعُ الشهوةِ الملتصقة بتراب الحيوانية وتدنيها.

قال السالمي رحمه الله ينقل عن غيره (نشأ في الدولة شباب وناس يتخشعون من غير ورع، يظهرون حبَّ الدين، ويُبطنون حب الدنيا، يأكلون الدنيا بالدين ... الخ) (٢).

ثم كانت موقعة (الروضة) والإمام (الصلت) معتزلاً في بيته، وقد مات بعدها. ووقعت الفتنة بين أهل عمان بسبب هذه الموقعة وتعصبت

القبائل (٣) وصاروا الى نزارية ويمانية .

ولم يزلوا مختلفين في كلِّ إمام يُتَّصَب ، حتى تفرَّق الشمل ، وانفرط عقد الامامة ، واستحلَّ كلُّ أمير وشيخ قبيلة مايليه من بلادٍ وعبادٍ وقرى .

ونجد المؤرخين العمانيين بعد إمامة الصلت رحمه الله يسرون سيراً حثيثاً ، ولا يروون لنا عن تاريخ ائمتهم إلا نُتْقاً . ولربما تلبَّثوا قليلا عند عزلي إمام أو تنصيب إمام كما يفعل السلمي رحمه الله ليؤكد أو ينفي صدق إمامة هذا أو ذاك نقلا عن العلماء . وإن لم يمسَّ جوهر التاريخ في رحلته (٤) . ولربما قام إمامان في وقتٍ واحد (٥) أو أكثر فكل طائفة تنصَّب إماما . ولربما اختلط الأمر على بعض المؤرخين . إمامان بعضهما بَعْدَ بعض أم هذا إمام واحد تشابه الاسمُ واختلف التاريخ في رصد موته وحياته (٦) .

لقد ساروا على هذا المنوال حتى تطابقت أخيراً عبارتهم فقالوا (وبقيت عمان كذلك حتى أظهرَ الله الإمامَ الأُرشد ، والهمام الأُجد ، إمامَ المسلمين (ناصر بن مرشد) رحمه الله فاستفتح جميعَ عمان ، ودانت له جميعُ البلدان ، وطهرها من البغي والعدوان ، والكفر والطغيان ، وأظهر فيها العدلَ والأمان ، وسار أهلها بالحق والاحسان ، الى أن توفاه الله الى دار الرضوان ... الخ العبارة (٧))

لقد كتب صاحبُ (كشف الغمة) هذه العبارة فتناقلها عنه المؤرخون العمانيون واحداً تلو واحد . وكان آخر من نقلها السالمي المؤرخ الكبير . لقد نقلوها حرفياً كأن لم يجدوا خيراً منها ليُصدِّروا بها تاريخهم الحديث .

عبارة قديمة ، لكنها حكيمة ، قريبة الى النفس . حين تلامسُ النفس . بعد كلِّ هذا العناء ، في مطالعة أيام نحسات سود من تاريخنا العربي .

تُطِلَّ هذه العبارة من عليّ لتشرق بإشراقها النفوسُ الظمأى . فتستقبل المولود المبعوث من العناية ، ليجدَّ العهد ، يبعثُ الناسَ من قبور جهلها ليصعد

بها في سماوات النصر، بعد احتراق الأمل وخود الجذوة.

كل المؤرخين العمانيين يؤكدون أن البيعة لناصر بن مرشد تمت في عام ١٠٣٤هـ - ١٦٢٤م ماعدا السالمي المؤرخ الكبير. فإنه يجعلها في عام ١٠٢٤هـ - ١٦١٤م ويخالفهم في وفاته أيضا فيقول: إنه توفي في عام ١٠٥٠هـ - ١٦٤٠م على حين اتفقوا جميعا انه توفي رحمه الله في عام ١٠٥٩هـ - ١٦٤٩م (٨). وكان عمره يومئذ ستا واربعين سنة. ولعل السالمي اعتبر إتمام وضع كتاب ابن قيصر في عام ١٠٥٠هـ دليلا على وفاة ناصر بن مرشد وإن لم يشر إلى ذلك ولا نملك دليلا عليه. ولكننا والحق نقول لسنا نذهب الى مذهب إليه السالمي في تاريخ عقد البيعة وتاريخ الوفاة. فالقدماء وهم اقرب الى تاريخ صاحبهم كعبدالله بن خلفان بن قيصر صاحب ترجمته وقد عاش في عصره وهو أدري به وأعلم من غيره. ونحن إلى قول ابن رزيق في تاريخ وفاته ألصق وأكثر قبولا.

ميلاده ونشأته :

ولد الإمام (ناصر بن مرشد) رحمه الله عام ١٠١٣هـ - ١٦٠٥م وقضى نحبه وعمره ست وأربعون سنة. وكان قد بويغ له في عام ١٠٣٤هـ - ١٦٢٤م ويذكر السالمي أن البيعة تمت له وعمره عشرون عاما (٩).

لقد نشأ رحمه الله يتيما. ولم يكن اليتيم إلا رحمة من الله (أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى) إذن كان اليتيم مقصودا مرادا. فـ(جنة المأوى) أول مقامات التحييص للاستقبال. ولكل خلق مقامه وجنة مأواه. فاليتم تطهير لليتيم، وقالَبَ يَتِّمٌ فيه التشكيل على صورة مقصودة مرادة.

لقد شاء الله ان يتوفى (مرشد بن مالك اليعربي) فيذر ابنته (ناصرًا) يتيما في أحضان أمه. ووالده سليل ملك سلطان. كان تحت يد جدّه جزء من الارض العمانية. فـ(مالك بن ابي العرب) وهو جد الإمام كان رئيسا

في الرستاق ومايلها . وتوفي (مالك) وبقيت الرستاق في يد بني بنيه ، وهم أولاد عمّ الإمام .

توفي والدُ الامام ، والإمام طفل ، ويشاء القدر ان تتزوج أمّه رجلاً فاضلاً ، عالماً تقياً ، هو الشيخ الجليل (خميس بن سعيد) (١٠) فعاش الإمام ربياً عنده ، يعلم خطواته وخلواته ، يراعه بعينه ، ويغذوه بعلمه . حتى إذا بلغ الإمام الحُلُمَ وشاء الله أن يبلغ الكتابُ أجله ، رأى العلماء ماوقع في البلاد من شقاق ، وما وقع فيه الناس من محنة الاستعمار وفتنة قبلية لاتنتهي . فتراسلوا وتشاوروا أن ينصبوا لهم إماماً يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ويجمعُ الناس بعد الفرقة ، ويلتئم الصفوف بعد شتات ، ويسير في الناس سيرة السلف الصالح .

والتقى علماء الأمة بعد مراسلات وكانوا يومئذ اربعين عالماً او يزيدون (١١) . فدلّهم (خميس بن سعيد) على الامام . فهو عالمٌ بخُلُقِه ، عارفٌ بمساربه :

واذا هيّا الاله سعيدا لأناس فإنهم سعداء

فرضيَ الجميعُ به ، وعقدوا عليه الإمامة بالرستاق في عام اربع وثلاثين بعد الالف من الهجرة .

فضائله وثناء الأمة عليه :

ويذكر (ابن رزيق) في الشعاع الشائع باللمعان :

(أن أمه كان لها زوجٌ بعد أبيه ، وكان الإمام رحمه الله يأمرها أن تضع طعامه قبل طعامها ، لئلا يتبقى بقيةٌ من عجين زوجها ، فيدخل في طعامه ، فخالفت أو نسيت مقالهُ لها ، فعجنت الطحين الذي لزوجها ، ثم خبزته وصبت طحينَ ولدها الامام في ذلك الوعاء ، فلما وضعت يدها في

(الطوبى) (١٣) التصقت به ، ولم تقدر على نزعها منه ، حتى أتى ولدها الإمام ، فنزعها منه ، ورَضِيَ عنها .

لقد تحدّثوا عن فضائله كثيرا . وليس الذي رَوَوْا عن فضائله بمستبعد وقد روى السالمي مؤرّخُ عمان الكبير رحمه الله في تاريخه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان) ثناء العلماء عليه ، نَرَوِيها لما فيها من تسجيلٍ لمنهج الذي ارتضاه وارتضوه له . ولما فيها من توضيح سيرته ومنحاه .

قال في : ذكر ثناء العلماء على الامام ناصر بن مرشد وهم شهود الله في ارضه وقد اثنى عليه علماء عصره بما يطول ذكره فقالوا في سيرة اجتماعوا عليها وكتبوها الى اخوانهم أهل المغرب ما نصّه « فلما اراد الله إظهار المسلمين ونصرة المؤمنين ، أظهر الله هذا النور الساطع ، والحسام القاطع ، ذا الفضائل المشهورة ، والمآثر المشكورة ، والسيرة الطاهرة المبرورة ، إمامنا أعزَّ الله نصره ، ورفع ذكره ، وأعلى قدره ، وأدام دولته ، ونصر صولته ، وأيد سيادته ، وخلّد سعادته ، وحى به الدين ، ونصر به الضعفاء والمساكين ، آمين ، يارب العالمين . فاجتمع رجالٌ ممن يَسِّر الله أن يجتمعوا من المسلمين ، وبايعوه على السمع والطاعة ، وعلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ونشّر الحق في القويّ والضعيف ، والدنيء والشريف ، فصَدَّقُوا له ووفوا وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وهم قليلٌ في كثير . ورمتهم العرب عن قوسٍ واحدة ، وأرادوا أن يطفئوا نور الله فأبى الله إلا أن يتمّ نوره ولو كره الكافرون والفاسقون والمنافقون ، ففُتِحَتْ لهم القلاع والحصون . ودانت لهم القبائل . وانقادت لهم الملوك طائعين وكارهين . وسكنت الحركات . ورُدَّتِ المظالم ، وانتصر المظلوم ، وظهرت الدعوة وقامت الحجة . وأُخِيَّتِ السنن . وعظمت المِتن . والحمد لله على ذلك كثيرا » ، وقالوا فيها أيضا « من إمام المسلمين ، ونظام المؤمنين ، وبقية من تمسك بالدين ، سراج الزاهدين ، وعَلَم المجاهدين ، وقُدوة المجتهدين ، وليّ الله المأمون ، وعبيد الميمون ، الهمام الأبّي ، والأورع الزكي ، الرضّيّ

المرضي، ناصر بن مرشد بن مالك ابن أبي العرب بن سلطان بن أبي العرب
اليعربي المسلم الوهبي».

وقال الشيخ الفقيه سعيد بن محمد بن عبدالله النزوي رحمه الله في سيرته
أيضاً إلى أهل المغرب ذكر فيها سيرة السلف الصالح ثم قال بعد ذلك «فهذه
سيرة أئمتنا الأولين وسيرة إمامنا ناصر بن مرشد بن مالك بن أبي العرب بن
سلطان اليعربي الرستاقي ثم النزوي رحمه الله عليه وروحه وريحانه، ومغفرته
ورضوانه. عظيم شأنه، كريم مكانه، قوي سلطانه، عزيز وجوده، متواترة
سعوده، بالمؤمنين رؤوف رحيم، ليس بفظ ولا غليظ. كثير الذكر، قليل
اللغو لا يستنكف أن يمشي مع العبد والمسكين، وهو ملك في زي مسكين.
رؤوف القلب، كثير الحياء، واسع الصدر، طويل الحزن، عظيم الرجاء،
قليل المن، كريم الوفاء، أمين الله، كاتم السر وكاظم الغيظ، جليل
العطاء، لين الجانب، قليل الأذى، سراج الهدى، عظيم الرجاء، تراه حليماً
ودوداً مصافياً كريماً، قائماً بأمر الله، موفياً بعهد الله، ملتصقاً برضوانه. قاطعاً
للشهوات، غافراً للعثرات، كاتماً للمصيبات، خاشعاً منيباً شريفاً الهمة
حبيب الفقراء. غريباً بين أهله، جميل الفطنة، تقى الاتقياء يعظم الكبير
لوقاره، ويقرب الصغير لشدة افتقاره، ويشكر اليسير لقلّة اغتراره، ويرحم
الفقير لرؤية اضطراره. سهلاً عن المصاحبة، طلق الوجه، عظيم الخطر
هيوّب المنظر، كثير التبسم، سخي النفس، بطيء الغيظ، رزين العقل،
طيب الكلام، واسع الخلق، قليل الملام، ليس بذي سب ولا غيبة ولا
غيبة، ولا حسود ولا كذوب ولا حقود. وكاد أن يكون نبياً رسولاً، رحمه
الله وغفر له. سيرته شاهرة، وسريته أنبأت عنها علانيته الظاهرة، يدرس
الآثار، ويسأل العلماء الأخيار. مُشيرُهُ أبو عبدالله محمد بن عمر بن أحمد بن
مداد ومسعود بن رمضان مفتي أهل عمان، وبقايا المسلمين من اخوانه الذين
اصطفى وارضى، وهم بمحمد الله موجودون غير معدومين فالله تعالى مؤيده»

وهذا كلامه إلا ما حذفتُ منه للاختصار وكفى بهذا الثناء الجميل من هذا الفقيه الجليل ومن اخوانه أهل الفضل الجزيل غفر الله لنا ولهم ورضي عنا وعنهم ، وعن اخواننا المؤمنين ، ووصفه صاحب فواكه العلوم فقال : وكان رؤوفاً بالمؤمنين ، رحيماً بالفقراء والمساكين . قويّ الجأش ، كثير التفحص عن الناس ، لا بطراً ولا متكبراً ولا متجبراً ولا مهملاً ولا غافلاً ولا معنفاً ولا بخيلاً ولا غاماً ولا حسوداً ولا حقوداً ، يُرغّب الغريب لغريبته ، ويصرف عنه شدة كُربته ، وينسيه هوى وطنه ، ويزيل عنه أحوال حزنه ، بل كان حنيفاً مسلماً قانتاً مخلصاً شاكراً ، إن نطق نطقاً بتسبيح ، وإن صمت صمتاً عن محاسبة نفسٍ وتفكيرٍ في أمر الآخرة . وكاد يكون نبياً ، قد قَسَمَ زمانه مدة عمره للصلاة ودراسة القرآن وآثار الأئمة الصالحين والأحكام بين الرعايا ، والصدقة على الفقراء والمساكين ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، لا له همّة في الدنيا أبداً حتى توفاه الله والمسلمون عنه راضون إجماعاً . وله مؤازرون سمعاً وطاعة . ((١٤))

تلك إذن هي سيرته المرضية كما رواها العلماء في عصره وقد ذكر السالمي جملةً من عهود الإمام الى عماله في القرى وروى عهداً كتبه الامام الى ابن عمه وخليفته على الأمر من بعده (سلطان بن سيف اليعربي) حين أراد أن يستعمله على بعض الأمور فاعتذر خوفاً من الوقوع في المهالك والاختطاء . فكتب اليه هذا الكتاب يشرح له فيه المنهج ويرسم له الخطى ، ويوضح له الطريق ويرشده للأسمى قال :

(بسم الله الرحمن الرحيم : من عبد الله إمام المسلمين ناصر بن مرشد ابن مالك الى حضرة شيخنا الوالي الولد سلطان بن سيف بن مالك أمد الله عمره . أما بعد : فإني أحمّد اليك الله الذي لا إله إلا هو ، وأوصيك ونفسي وجميع المسلمين بتقوى الله واللزوم على طاعته فاسمع له وأطع واقتد بإخوانك السالفين واتبع . وأما ما ذكرته من أمورك فاسأل فيها أهل الفضل والورع

والهداية والشرع ، الذين جعلهم الله ورثة أنبيائه ، ونوراً ساطعاً يفتدي به جميع أوليائه . يؤمنون بالله واليوم الآخر ، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، ويسارعون في الخيرات وأولئك من الصالحين . وأما ما ذكرته في العاذرة من الأمر الذي جعلته عليك فكيف أنت اليوم ولدي جناحي الذي أتوصل به الى إعزاز الدين الحنيفي ، وخليفتي الذي أخلفه ركناً لهذا المذهب . فوسّع صدرك ، وشاور العلماء في أمرك ، ولا تقطع عمرك وتضيّق صدرَ والحزن ، وهوّ على نفسك من جميع ذلك ، وانظر ما أمامك من العوائق والمهلك فإن السالم من وقفه الله ونجاه ، وارتضاه من خليقته ، واصطفاه حتى حاذر من جميع معاصيه وخسه ، إلا من ضيق على نفسه وحزن في يومه أكثر من أمسه ، وقطع نفسه بالندم والهموم والكرب والغموم ، سلم الأمور ولدي لخالق الأرض والسماء وما فيهن وما تحت الثرى . واصبر وما صبرك الا بالله ، وتوكل عليه ، وفوض أمرك إليه ، واتّقه حقّ تقاته ، ليجعل لك من جميع أمورك الخارج لقوله عز وجل (ومن يتق الله يجعل له مخرجاً ويرزقه من حيث لا يحتسب ومن يتوكل على الله فهو حسبه ، إن الله بالغ أمره قد جعل الله لكل شيء قدراً .) فالله الله ولدي في سياسة الملك لا تكن غافلاً ولا مهملاً لأمرك فإنك ركب الخطر العظيم ، والهول الفظيع الجسم . فلا تلتفت ولدي الى الدنيا ونعيمها وغضارتها ، فانها لعب وهو وزينة وتفاخر ، لا توازن عند الله جناح بعوضة ، فاجتهد في ذلك ، واقتد بإخوانك الماضين حيث تركوا الدنيا لأهلها ، وبذلوا لطلابها ، وتوكلوا على الله حقّ التوكل ، ولم يقصروا جهدهم في الله ، وإعزاز دينه ، واطهار كلمته واحقاد نار البدع ، وإماتة الباطل ، وقتال الباغي العاقل ، فلم تخدعهم الدنيا بغرورها ، ولم يعدلوا إلى لذتها وسرورها ، حتى تركوها وراء ظهورهم ، وقذفوا حبها من صدورهم . هم الذين يتلون كتاب الله ، وأقاموا الصلاة وآتوا الزكاة وأنفقوا بما رزقهم سرا وعلانية . يرجون تجارة لن تبور . فكن ولدي حيث ظني بك ، وامتلأ أمرك وراع

فقراءك حقَّ الرعاية، وألّف بين إخوانك وأصفيائك وخلانك، وآت ذا القربى حقّه والمسكين وابن السبيل، ذلك خيرٌ للذين يريدون وجه الله وأولئك هم المفلحون، فاطرح ولدي حبّ الدنيا ومطامعها من قلبك، واجتهد في طاعة ربّك، وخذ جذرك، وقوّ عزمك وصبرك، وكن مثلاً الأسد في ذلك الغار، ولا يكنّ نظرك في راحتك اليوم، فإنك اليوم لدنّا مكينٌ أمين. والحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه الامين، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (١٥)

ذلك هو كتابه إلى خليفته وابن عمه، وقد وضح فيه المنهاج، وكشف السيرة التي ينبغي أن يسير عليها الرجال. إنّ من يتصف بهذه السيرة، لجدير بكلّ ثناء من العلماء عليه، ومن التاريخ عليه. وجدير أن تضع العناية عينها عليه ورعايتها له. ففي هذا العهد وهو واحد من عهوده الكثيرة إلى ولاته، نعلم سيرته، وخفيّ نواياه، وباطن سجاياه، ومنهجه الذي ارتضاه لنفسه ولعماله.

لذلك لانعجب حين يُكثر الرواة من سرد كراماته، وجليل مقداره عند الله وعند الناس ولدى التاريخ. ألم تنهض الأمة من رقادها في عصره؟ ألم يؤخّذ القبائل المتناحرة والقرى المتناثرة؟ ألم يهزم الفرس والبرتغاليين وقد عثوا في الأرض مفسدين؟ ألم يطهر البلاد من الرجس وأوثان الشهوات؟ ألم يكن قدوة للناس في خطواته وخلواته، في ظاهره وباطنه؟ إقروا تاريخه لتعرفوا أنّ الله أعلم حيث يجعل رسالته.

ولقد روى السالمي وإنه لصادق حيث قال :

(شهر بين الخاص والعام أنه يُشاهد نورٌ ساطع صاعدٌ لنحو السماء، على المقبرة التي فيها قبر الإمام ناصر بن مرشد وغيره من الأئمة، وذلك أمر مشاهد. أما أهل نزوى فلا يستغربونه، لأنهم قد ألفوا رؤيته، وإنما يستغربه الوافد اليهم لشدة ما يرى من الأنوار.) (١٦)

أيها الأحبة :

لا أريد أن أطيل عليكم في ذكر مآثره ، فآثره كثيرة . ولا أريد أن أسطر خطوات توحيدِهِ للبلاد ، فذلك أمرٌ مسطور . ولا أريد أن أحدث عن : كيف (أخرج الله الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر مازننتُمْ أن يخرجوا وظنوا أنهم مانعتُهم حصونُهم من الله ، فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا ، وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرعبَ ، يُخْرِبُونَ بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين فاعتبروا يا أولي الأبصار) (١٧)

وكان ذلك هو الذي قد تمَّ وحصل فعلا ففي ٣١ أكتوبر من عام ١٦٤٨ استسلم البرتغاليون ، وتَمَّت الهدنة بالشروط الآتية : أن يهدم البرتغاليون القلاع التي يملكونها . وأن تتساوى مع الأرض تلك الحصون . وأن تمر سفنُ الامام الى البحر دون تفتيش . وأن يكون رعاياه مُعْفَوْنَ من دفع الضرائب الشخصية والتجارية لدى دخولهم مسقط أو خروجهم منها . وأن تكون التجارة حرة مطلقة الحرية (١٨) . ويقول لوريير :

(وفي نهاية سنة ١٦٤٩م ، قامت قوة عربية بمهاجمة مسقط مرة أخرى . وفي يناير سنة ١٦٥٠م اُتِغِمَ البرتغاليون على أن يسلموا نهائياً قلعتهم « التي لا تقهر » كما كانوا يسمونها ، وجلوا عن البلاد . وفي سنة ١٦٤٩ . وقبل هذه الضربة الاخيرة كان ملكُ البرتغال قد أصدر الأوامر في اوروبا بأن تُوجَّه كلُّ الجهود للمحافظة على مسقط وتعزيز خصب ، وألَّا يُسَمَحَ للمشايخ والعرب بالإقامة داخلَ مدينة مسقط) (١٩) .

أيها الأحبة :

إنَّ هذا هو تاريخُكم وأنتم به أعلمُ مني وأدرى . ولست رجلَ تاريخ ، لكنها نفحات أشاعها في نفسي ذلك التاريخُ العطر ، لرجلٍ عظيم ، مازال ذكره عطرا ، يعطر الأنفاس ، ويسكب فيها الأقباس . كلما أجلت طرفي في الحروف التي سطرت عنه لم أتمالك أن أقول :

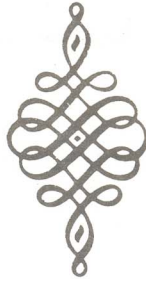
يا أيها الرجلُ العظيمُ الذي كان حُرُوفُ تاريخنا العربي المضيء. يا من كان فيَّه لعمَرَ بنِ الخطاب حين يود أن يستريح ابنُ الخطاب ورضي الله عن ابن الخطاب. يامن كان إصبعاً في يمني (ابن الوليد) وهو يجالِدُ أعداء الله بسيفه سيفِ الله المسلول. يامن كان كلمةً علياً من كلمات الإمام (عليّ) عليه السلام في صفين، وخاطرةً في فكر صلاح الدين في حطين. ويامن كان (عبدالناصر) في يوم تأميم القناة. يامن كان كلَّ هذا!! هلاً مررت علينا مرة أخرى لتبعثَ فينا محمديّ الأقباس والأنفاس. قبساً، جذوة. فقد ضَلَلْنَا الطريق، وتاه الدليل، وأغطش ليلُ الحادي، وتكالبت علينا الأمم، ولم يَعدْ فينا أحدٌ إلى الحق، رغم أنه قد مَسَّنَا لغُوبٌ ونَصَبٌ. فَعُدْ إلينا لنعوذَ الى الله ونظهرَ أَرْضَ الله.



المصادر :

- (١) الامام الصلت بن مالك الخروصي استوى على منبر الامامة عام ٢٣٧هـ واعتزل الامامة عام ٢٧٢هـ وأقام في الإمامة خمسا وثلاثين سنة وأشهرًا. وتوفي بعد معركة (الروضة) روضة تنوف بالجوف بين نزوى والجيل الاخضر من جهة الغرب. السالمي ص ١٩٦، ج١
- (٢) تحفة الاعيان ص ٢٠٢ ج ١
- (٣) المصدر السابق ص ٢٣٤. و ص ٢٥١ ج ١
- (٤) طالع ماكتبه السالمي عن إمامة الصلت بعد اعتزاله — الجزء الاول.
- (٥) المصدر السابق ج ١ ص ٣٦٩
- (٦) المصدر السابق ج ١ ص ٣٦٩
- (٧) المقتبس من كشف الغمة ص ٩٥. وطالع تحفة السالمي ج ١ ص ٤٠١
- (٨) السالمي ج ٢ ص ١٦. والشعاع الشائع لابن رزيق ص ٢٢٩ وسيرة الامام ناصر بن مرشد ص ٩. والمقتبس من كشف الغمة ص ١٠٨. وفي كتاب دولة بوسعيد للدكتور جال زكريا قاسم اعتبر وفاته في عام ١٦٦٩ ولعله وهم. طالع ص ٣٦ والمعلوم أن السالمي مطلع على كتاب (ابن قيسر) طالع ص ٢١ ج٢

- (٩) السالمي ص ١٦ ج ٢ .
(١٠) السالمي ص ٣ ج ٢
(١١) المصدر السابق ص ٣ ج ٢
(١٢) الشعاع الشائع ص ٩٠ وطالع مناقبه عند السالمي ص ١٦ ج ٢ .
(١٣) الطوبج : هو الصاج . وهو طبق من الحديد مقعر، يخبز على محذبه فوق النار وتسميه العامة في الكويت (التاوة) .
(١٤) السالمي ص ٢٠ ومابعدھا الجزء الثاني .
(١٥) السالمي ، الجزء الثاني — ص ٢٦ .
(١٦) السالمي ص ٤٣ — ج ٢ .
(١٧) الآیة ٢ من سورة الحشر .
(١٨) دليل الخليج . لويغر . الجزء الثاني ص ٦٣٥
(١٩) المصدر السابق — الجزء الاول — ص ٦٦ .



أصل وهو امش

د. عبدالله
العتيبي



الأصل

بلى أنت الصقهم بالجدور
وأولهم بالحضور
وآخرهم في اقتسام الغنائم
في يوم حب الظهور

« ٢ »

لأنك كالشمس لا تعرف الانطفاء

وكالبرق لا يقبل الاحتواء
أتى من يرى فيك كل البلاء
وسر التأخر والانكفاء

« ٣ »

لقد سلبوا منك حق التجذر والانتماء
كأنك ماكنت يوما على رمل سيناء
ازهار دم
وفوق ذرى الشام للعرب وشم
اتدري لماذا ؟!
لأنك كالارض تعطي .. وكالديم لا يحسن الادعاء

« ٤ »

لأنك كالغيث تعطي وتمضي
وغيرك كالسيف في العظم يمضي
فأنت ايمين المعوق ، أنت الحصار
وذاك يصحح فينا المسار !!!

« ٥ »

أخي في البلاد التي جاء منها العرب
لقد لخصوا فيك كل النوب
فأنت الخطايا وانت البلايا
وانت الرزايا وكل السبب

« ٦ »

مفارقة ان من يزدرىك صباحا
يغني سجاياك عند المساء

فيا أمة انكرت وجهها
قليل قليل عليك الفناء

الهوامش

« ١ »

إذا حرك الغرب حقد قديم
ونالت شظاياها كل العرب
أتى من يرى أن أهل الخليج
ببترولهم هم أساس الغضب

« ٢ »

إذا عالم أمسى بأرض غريبة
فهذا انتصار للعروبة في الغرب
وإن سار من أرض لاخرى شقيقه
يقول : بلاد النفط اغرته بالكسب

« ٣ »

أتدري بماذا تموت الامم
ومادريها لمدار العدم
إليك وصايا اله العدم
لأتباعه في زوال الامم :
بداء التلون والانكفاء
وترك القيادة للادعياء
ووصف الطواويس بالكبرياء
وحمل المباخر للاوصياء
وحمل الرؤوس على الانحناء

وقطع العلاقة مع حرف « لاء »

« ٤ »

سلوا شاعر الكدح والبؤساء

من أين جاء ؟!

فتلك الغيوم التي حملته :

لأعلى العواصم

أغلا الفنادق

احلى النساء

ليكتب فوق ضفائره

نشيد الفداء ..

« ٥ »

سألوا مرة شاعرا

كان ضد السلاطين ، ضد الاساطين

ضد العشيره

اين عنوانك الآن ياسيد الشعر ..

قال عنواني الآن

قصر الاميره ..





الدكتور محمد عبد المجيد الطويل

حرف مد أو لين يكون قبل الروى ، وإذا كان ألفا وجب التزامه ، وإذا كان واوا أو ياء تبادلا .

فمثال الرديف بالألف قول حافظ :

رجعت لنفسي فانهت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي

ومثال ما ردفه واو و ياء تبادلا قول محمود غنيم :

أهلا بمطلعك السعيد ياغرة العام الجديد
عد بالسلام على الورى وانشره خفاق البنود

ويقول المرحوم الأستاذ الدكتور ابراهيم أنيس ، تعليقا على هذا التبادل بين الواو والياء : .. فقد تناوبت الحركات القصيرة مكان بعضها البعض ، ولم يجد الشعراء في هذا أي غضاضة ، وتناوبت واو المد و ياء المد مكان احدهما الأخرى ، ولم يحس الشعراء في هذا بأي غرابة . وألف المد هي

الوحيدة بين الحركات التي إذا جاءت قبل الروى التزمت في كل الأبيات، لأنها أوضح كل الحركات في السمع (١) ..

ولم يكتف الدكتور أنيس بذلك، بل أخذ يبحث عن سر هذا التبادل بين الواو والياء، فقال: لقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تكون كل منهما، وسمي كل منهما صوتاً ضعيفاً، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ماتفرع عنهما من واو المد وياء المد، لأنهما متشابهان في طريقة تكونهما، والسامع قد يخطئ في سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد. والطفل في مراحل نمو لغته قد يقلب الضمة كسرة أو يقلب واو المد ياء مد.

فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي ربما تبرر تناوب أحدهما مكان الأخرى ..

وقد أحس بعض القدماء بهذا فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة، ولم يستحسنوا تناوب أحدهما مع الفتحة .. وجعلوا التناوب بين واو المد وياء المد لما بينهما من شبه صوتي (٢).

هذا مايقوله الدكتور ابراهيم أنيس عن تناوب واو المد وياء المد في الردف، وهو — كما نرى — لم يجد شيئاً يؤيد به كلامه إلا ذكره، معتمداً على الأصوات، وعلى طبيعة كل من الواو والياء.

وهو لم يفرق بين القوافي المطلقة أو المقيدة في هذا التبادل، بل تحدث عن القافية مطلقاً.

وهذا هو رأي كل علماء العروض، وهذا هو الذي أتى عليه الشعر العربي كله.

هاهو المبرد يقول: والردف إذا كان الفا انفرد بالقصيدة، والياء والواو اختان يجتمعان بالقصيدة كقوله:

يا أمة الواحد فيم الصدود القلب عان وهوكم عئيد (٣)
ويقول: وما كان ردفه بياء وواو كقول عدي:

أرواح مودع أم بكور أنت فانظر لأي حال نصير
حرف الروى الرء، والواو التي قبلها الردف، والضمة التي قبلها حذو،
والياء التي في تصير ردف، والكسرة التي قبلها حذو، لأن الياء المكسور
ماقبلها، أخت الواو المضموم ما قبلها، وكذلك الياء المفتوح ما قبلها، أخت
الواو المفتوح ما قبلها (٤).

ويعلل الدماميني عدم تعاقب الألف مع أي من الواو والياء، للخلاف
الصوتي بينهما، على حد قوله: ولا تعاقبهما الألف لبعدها عنهما بكثرة
مطلها (٥).

ولكن المرحوم الدكتور أنيس عاد مرة أخرى يقول (٦): أما جواز وقوع
التناوب بين واو المد وياء المد في القافية المقيدة فأمر عجيب حقاً، ولا
ندري كيف سمح به الشعر العربي، بل أشنع من هذا أن هذه الظاهرة قد
كثرت نسبياً بين المولدين والمحدثين، فيقول مهباز الديلمي:

ردوا لها أيامها بالغميم ان كان من بعد شقاء نعيم
قلوبهم رق لأهل الحمى حيث النواصي حرة والجسوم
ويقول العقاد:

ان طرفاً يأسر الناس هو الآن أسير
صدت الشمس ضياها عنك يا أخت البدور

ثم ينقل نصاً لأبي العلاء المعري جاء في مقدمة لزومياته، يقول فيه:
ولم يفرقوا بين المقيد والمطلق في مجيء الواو المضموم ما قبلها، مع الياء
المكسور ما قبلها.. إلى أن يقول: وأنا أفرق بين المطلق والمقيد، وأعده في
المقيد أشد، لأن الروى لا يكون بعده ما يعتمد عليه.. أما في المقيد فهذا

عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق (٧) .

واضح من الاقتباس الأول من كلام أبي العلاء ، أن العروضيين القدماء أو الشعراء القدماء أو هما معاً لم يفرقوا بين المطلق والمقيد في تبادل الواو والياء في الردف .

أما أن أبا العلاء يرفض ذلك أو يعده قبيحاً ، حسب كلامه ، فهذا ذوقه الشخصي ، ولا أظنه ملزماً لأحد ، وخاصة أن أحداً من القدماء ، على حد قوله ، لم يفرق بين المطلق والمقيد ، وجاء هذا كثيراً في الشعر الجاهلي قبل أبي العلاء بقرون .

والدكتور أنيس حر في متابعته أبا العلاء في هذا الرأي غير مبال بأنه بهذا يناقض نفسه .

ولكن غير المقبول أبداً أن يقول الدكتور أنيس بعد ذلك : ويعزينا عن هذا الذي استنكره أبو العلاء وعده أقبح ، أن أمثله في كل الشعر العربي قديمه وحديثه لا تكاد تتجاوز نسبة ١/٢ ٪ . (كذا) ولاندرى كيف خرج بهذه النسبة ، وهو لم يذكر ديواناً واحداً رجع إليه ، ولكنه يكتفي بالقول : ولاشك أن تناوب واو المد وياء المد في القافية المقيدة ظاهرة قبيحة من حيث الموسيقى الشعرية ، ولذلك يأبأها الشعر الانجليزي كل الاءاء (٨) .

وانتهت القضية ، طالما أن الشعر الانجليزي يأبأها كل الاءاء ، فلا بد أن يأبأها شعرنا العربي أيضاً ، وبالقدر نفسه ، كل الاءاء ...

ولكن يبدو أن الدكتور أنيس وجد ما يعكر عليه صفو كلامه هذا ، فيقول : وكنا نتوقع ألا ترد لها أمثلة في الشعر الجاهلي ، ذلك الذي نظمته آذان مرهفة ، وحرص أصحابه على موسيقيته كل الحرص ، غير أننا عثرنا على عدة أمثلة من قطع شعرية صغيرة ، نسبت في ديوان الحماسة والمفضليات والأصمعيات لشعراء جاهليين ، مثل المقطوعات الآتية :

أ - لامرؤ القيس:

وجامل خوع من نسيبه زجر المعلى أصلا والمنيح (٩)

ب - المرقش الأصغر:

لابنة عجلان بالجور سوم لم يتعفين والعهد قديم

ج - ثعلبة بن عمرو:

أأسماء لم تسألني عن أبيك والقوم قد كان فيهم خطوب

د - الخنساء:

دل على معروفه وجهه بورك هذا هاديا من دليل

هـ - امرؤ القيس:

أبلغ بني ود فقد أحسنوا أمسى بضرب السهام تحت القنوس (١٠)

و - المهلهل:

جارت بنوبكر ولم يعدلوا والمرء قد يعرف قصد الطريق

ز - الخرنق:

يارب غيث قد قرى عازب أجشى أحوى في جمادى مطير

ح - المرقش الأصغر:

الزق ملك لمن كان له والملك منه طويل وقصير

ثم يعلق على ذلك بقوله: فكيف تفسر وقوع هذا القدر الضئيل جداً في

شعر الجاهليين؟...

وفي تفسيرنا لتلك الأمثلة الضئيلة القدر، التي وردت في الشعر الجاهلي من القافية المقيدة، وتناوبت فيها واو المد مع ياء المد، نلاحظ أنها مقطوعات قصيرة وأن كلا منها يتألف من عدد من الأبيات لا يجاوز أصابع اليدين عدداً، وأن معظمها من بحر واحد هو السريع (خمس من القطع الثمانية) واثنان من مجزوء البسيط وواحدة من المتقارب.

هذا مايقوله الدكتور أنيس مع أن القطع التي استشهد بها كافية للدلالة على هذه الظاهرة، وهو لم يقدم قصائد أخرى مقيدة لم يحدث فيها هذا التبادل لكي تقارن بينها وبين هذه القصائد. ثم ان هذه القطع التي استشهد بها ليست بهذه الضآلة بحيث لا تجاوز أصابع اليدين عدداً كما يزعم.

فالمقطوعة الأولى عدتها خمسة أبيات (١١).

والثانية عدتها اثنان وعشرون بيتاً (١٢).

والثالثة عدتها أربعة عشر بيتاً (١٣).

والرابعة عدتها واحد وعشرون بيتاً (١٤).

والخامسة عدتها واحد وثلاثون بيتاً (١٥).

والسادسة عدتها سبعة وثلاثون بيتاً (١٦).

والسابعة عدتها ستة أبيات (١٧).

والثامنة عدتها أربعة أبيات (١٨).

ومع كل ذلك يقول: أنها مقطوعات صغيرة، وأن كلا منها يتألف من عدد من الأبيات لايجاوز أصابع اليدين...

ويظهر أن الدكتور أنيس أحس بضعف موقفه، وخرج في تصريحه هذا، وأننا لاشك سنطلع على هذه القصائد، ونعلم أن منها ماعدته سبعة وثلاثون بيتاً، وماعدته اثنان وعشرون بيتاً، ... فهي ليست صغيرة كما يقول، فعاد يقول: وهنا يخامرنا شك في صحة هذه الأمثلة ونؤثر أن نעدها مما انتحل في العصور الإسلامية، ونسب للجاهليين. وما أظننا نتردد في قبول تلك القضية التي نادى بها بعض الدارسين قديماً وحديثاً من أن بعض ما روي من الشعر الجاهلي منتحل (١٩)... هذا ما انتهى إليه، رحمه الله، وهو بهذا أراح نفسه من كل هذا العناء، مع أن هذه القصائد وردت في مراجع موثقة، لا يرقى إليها طعن شاك ولا شك طاعن، ومع كل ذلك

أباح لنفسه أن يطعن في صحتها ..

وإذا جاز لبعض الناس أن يتهموا الشعر الجاهلي بأن بعضه منحول ، وإذا جاز لبعض القدماء أن يقولوا الشعر في العصور الإسلامية ، وينحلوه للجاهليين ، طلباً للغاية الكبرى ، وهي دفع بعض النقائص عن الشعر الجاهلي ، حتى لا يتهم بالنقص في أي وجه من الوجوه من تصوير للحياة الدينية ، أو الاقتصادية (٢٠) أو ما إلى ذلك أقول إذا جاز للقدماء أن ينحلوا الجاهلين شعراً لسد هذا النقص ، فما الذي يدعوهم إلى أن ينحلوا الجاهلين هذا الشعر ، وهو عيب ونقص عند الدكتور أنيس ؟؟ ..

وكل هذا لكي : ننزه شعر القدماء الذي نظم بالسليقة ومع الرعاية التامة لحسن الموسيقى عن أن يكون أدنى مرتبة من الشعر الانجليزي (٢١) .

وكأن كل ما يجوز في الشعر الانجليزي يجوز في شعرنا .. وما قبح هناك لابد أن يكون قبيحاً عندنا ..

ومع ذلك أود أن أسأل الدكتور أنيس سؤالاً : أليس في الشعر الجاهلي غير هذه النماذج (المنحولة) ؟ وإذا حدث ووجدنا شعراً آخر غير الذي أشرت إليه ، وفيه تبادل بين الواو والياء في القافية المقيدة ، فماذا نفعل ؟ .. أنرميه بالانتحال أيضاً ؟ ..

جاء في كتاب شعراء النصرانية (٢٢) تسعة أبيات لجسّاس بن مرة ، على روى قصيدة المهلهل ووزنها ، ويبدو أنها معارضة لها . ومطلعها :

أنا على ما كان من حادث لم نبدأ القوم بذات العقوق

وفيها يبادل جسّاس بين الواو والياء في الردف ، يقول :

أليس من أودى كليباً لمن دون كليب منكم بالمطيق

وهناك قصيدة أخرى لعدي بن زيد أورد ابن قتيبة أبياتاً منها في كتابه

الشعر والشعراء (٢٣) يقول فيها :

قد يدرك المبطل من حظه والخير قد يسبق جهد الحريص
لا يحسن المشي ولا يقبل الروف ولا يعطى به قلب خوص
وقد أورد المعري في رسالة الغفران (٢٤) أكثر من عشرين بيتاً من هذه
القصيدة، وقال إن ابن دريد العالم اللغوي الشهير قد عارضها بقصيدة
مطلعها :

يسعى ذو الجد ويشقى الحريص ليس لخلق عن قضاء محيص
أبن ملوك الأرض من حمير أكرم من نصت إليهم قلوب
وهناك مقطوعة عدتها أربعة ابيات للحطيفة، يقول فيها :

قلت لها اصبرها صادقاً ويحك امثال طريف قليل
ذاك فتى يبذل ذا قدره لا يفسر اللحم لديه الصلول
فهل هذه النماذج من شعر الجاهلية هي الاخرى منحولة ؟..؟

اما قصائد الاسلاميين ومن بعدهم فهي اكثر من أن نحيط بها، ويكفي
أن نشير الى بعضها .

جاء في الاغاني ٤٧/١٦، عدتها عشرة ابيات للنعمان بن بشير
الانصاري، يقول فيها :

يابن ابي سفيان مامثلنا جار عليه ملك او امير
وفيهما يقول :

إن ابن عفان له ثائر فاعطه الحق تصح الصدور
وفي الاغاني ٢٤٧/١٨، أبيات لأشجع السلمي، يقول فيها :

استقبل العيد بعمر جديد مدت لك الايام حبل الخلود
واطور داء الشمس ما اطلعت نوراً جديداً كل يوم جديد

وفي الاغاني ٢٥٨/٢٩ ابيات لعبد الله بن العباس بن الفضل بن الربيع،
يقول فيها :

إن في القلب من الظبي قلوب فدع اللوم فإن اللوم لوم
لم اكن اول من سن الهوى فدع اللوم فذا داء قديم
وفي الاغاني ٢٥٧/٢٠، ابیات لابراهيم بن محمد اليزيدي، يقول فيها:
شردت يا هذا بشرود البعير وطالت الغيبة عند الامير
فاجعل لنا منك نصيبا فما ان كنت عن مجلسنا بالنفور
وللبحتري قصيدة طويلة وردت له في ديوانه ١٨٣/١ ومابعدھا (٢٥) يقول
في مطلعھا:

اريتك الآن المع البروق ام شعل مرفضة من حريق
وفيها يقول:

نبهني عن زورة من هوى موكل في مضجعي بالطروق
وله قصيدة اخرى طويلة بديوانه ١٣٠/٢ ومابعدھا، يقول في مطلعھا:

كلفتني فوق الذي استطيع معتزم في لومه مايريع
لجاجة منه تأدى بها الى الذي ينصبي ام ولوع

وثالثة عدتها اثنان وعشرون بيتا في ديوانه ١٩٥/٢، مطلعھا:

أجد البكاء لبين جديد ونبه أقصى الدموع الهجود
فسوف تحل الخليط الغريب دواعي النوى في محل جديد

وللشريف الرضي قصيدتان طويلتان، الاولى مطلعھا:

تعيف الطير فأنبأه أن ابن ليلى علقتة علوق
وأن سجلا من دم آمن أفرغه الطعن بوادي العقيق

والاخرى مطلعھا:

لأعادت الكأس عليل النسيم بعدي ولافضت ختام الهموم

وفيها يقول:

لو أن قلبي مطلق في الحشا جرى اليها في عنان النسيم (٢٦)

وهناك مقطوعة لمسكين الدارمي يقول فيها:

ما أحسن الغيرة في حينها وأقبح الغيرة في كل حين
من لم يزل متهما عرسه مناصبا فيها لوهم الظنون (٢٧)
ولا أودأن أتابع البحث أكثر من ذلك، فلم يكن من همنا الاستقصاء
والحصر، وإنما ضرب امثلة فقط لوقوع التبادل بين الواو والياء في القوافي
المقيدة.

ولكننا قرأنا أخيرا غرب تعليل لهذه الظاهرة، إذ كتب استاذنا الدكتور
احمد علم الدين الجندي مقالا بمجلة المجمع اللغوي بالقاهرة (٢٨) عن
هذا التعاقب وتفسيره من وجهة نظره فقال: وارجح ان تلك الظاهرة كانت
موجودة في الشعر البدوي القديم كقول امرئ القيس:

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني جرداء معروقة اللجين سرحوب
كالدلوبنت عراها وهي مثقلة وخانها ودم منها وتكريب
ولكن هذه الظاهرة تقل وتمحى في البيآت المتحضرة، يؤكد ذلك اننا لانجد
لها اثرا مطلقا في شعر شاعر كابن الرومي مثلا.
واستاذنا يثير في كلامه هذا قضيتين:

الاولى قوله ان هذه الظاهرة تقل وتمحى في الشعر الحضري. وانا لا
اعلم علام اعتمد في كلامه هذا؟.. هذا تفسير لم يسبق اليه. أين هو هذا
الشعر الحضري الذي عثر عليه ولم يجد به هذا التبادل؟.. وهل تختلف
الظواهر العروضية في شعر الحضرة عنها في شعر البدو؟.. أفهم ان تختلف
الصورة الشعرية، او تركيب الجملة، او كيفية الصياغة... اما الظواهر
العروضية فلا.

والقضية الاخرى قوله: إن ظاهرة التبادل ليست في شعر ابن الرومي.
وهذه بلىء لانك اذا تصفحت اي جزء من اجزاء ديوان ابن الرومي
فستجد به هذه الظاهرة بصورة كبيرة.

فهو يقول مثلا في الجزء الاول ص ١٦٠:

ليس عن شركم ولا عن اذاكم مشمأز ولا ذرى للجنوب
 قل من خيركم نصيبي ولكن انا من شركم كثير النصيب
 ويقول في الجزء نفسه ص ١٧٦ :
 رأيت الاخلاء في دهرنا واجدر بنائبة ان تنوبا
 سانتصر الله حسبي به نصيرا والا فحسبي حسبا
 وراجع غير ذلك في الجزء نفسه الصفحات ٢٣٢ ، ٢٩١ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ ،
 ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٤٦ .

هذا في الجزء الاول وحده ، فاذا ذهبنا الى الجزء الثاني وجدنا الاتي :
 في ص ٦٢٧ يقول :

للناس عيد ولي عيدان في العيد اذا رأيتك يابن السادة الصيد
 قالوا استهل هلال الفطر قلت لهم وجه الامير هلال غير مفقود
 ويقول في ص ٦٨٨ :

اجد بربات الجمال صدودها وقصر الغواني أن تدم عهودها
 لئن نفرت مني الطباء لربما يكون قريبا من سهامى بعيدها
 وراجع غير ذلك الصفحات : ٧٢٩ ، ٧٣٤ ، ٧٦٠ ، ٧٧٠ ، ٨٠٤ .

ولن احاول تتبع بقية اجزاء الديوان لعلمي ان في هذا كفاية للرد على
 ماذهب اليه ولا ادري كيف جزم الدكتور بذلك ، ولا اظنه يقصد شاعرا
 اخر ، فمبلغ علمي ان هذه التسمية (ابن الرومي) لم تطلق في العربية الا
 على شاعر واحد هو ابوالحسن على بن العباس بن جريج ت ٢٨٣ —
 ٢٨٤ هـ .

فاذا كان الامر كذلك فما الذي اوقع الدكتور في هذا الحرج ، لا اظنه الا
 قد رجع الى مرجع اخر ، نقل عنه هذا الكلام ...



المصادر :

- (١) موسيقى الشعر : ٢٦٥ .
- (٢) السابق : ٢٦٦ .
- (٣) القوافي ت د. رمضان عبدالنواب ص ٤ .
- (٤) السابق : ٨ .
- (٥) العيون الغامزة على خبايا الرامزة ت الحسائي عبدالله : ٢٥٣ .
- (٦) موسيقى الشعر ٢٩٤ .
- (٧) اللزوميات ٢١/١ ، وموسيقى الشعر ٢٩٥ .
- (٨) موسيقى الشعر : ٢٩٦ .
- (٩) ليست في ديوان امرىء القيس ، ولا المفضليات ولا الاصمعيات ، ولا حماسة ابي تمام ولا البحتري واستطعت بعد الجهد ان اعثر عليها في ديوان طرفة بن العبد . ديوانه ١٦ بيروت ١٩٧٩ .
- (١٠) ليست لامرء القيس كما يقول ، وانما هي للافوه الاودي راجع شعراء النصرانية ٧٣/١ .
- (١١) ديوان طرفة ١٦ .
- (١٢) المفضليات ٢٤٧ .
- (١٣) السابق : ٢٥٣ .
- (١٤) ديوان الخنساء ١٨٨ .
- (١٥) شعراء النصرانية ٧٣/١ . وديوان الافوه الاودي ص ١٨ .
- (١٦) جمهرة اشعار العرب : ٢٠٧ .
- (١٧) ديوان خرنق : ٣٤ .
- (١٨) الاصمعيات : ١٥٣ .
- (١٩) موسيقى الشعر : ٢٩٨ .
- (٢٠) راجع في الادب الجاهلي لطفه حسين : ١١٣ وما بعدها ط ١٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ .
- (٢١) موسيقى الشعر : ٢٩٨ .
- (٢٢) القسم الثالث / ٢٥١ .
- (٢٣) ٢٣٦/١ ، ٢٣٧ .
- (٢٤) ١٨٦ .
- (٢٥) طبعة دار صادر بيروت .
- (٢٦) ديوان الشريف ٦٧/٢ ، ٣٦٢ ، نشر دار صادر .
- (٢٧) ديوانه تحقيق خليل ابراهيم العطية وآخر ص ٦٧ ط اولى بغداد ١٩٧٠ .
- (٢٨) العدد أربعون .

قصة

يحدث كثيراً

سعود فتيلات

التعليقات، فتصنع الفتاة الخجل
وبدلع كبير ترد على امها .

وكعادة الامهات مع بناتهن أيضا ،
لابد أن تقول الأم كلمة نصح :

— لم لا تنتظرينه هنا يا ابنتي . الجو
ماطر، مرعد، وريحه شديدة . ثم انه
لابد سيأتي الى هنا فوراً؟؟

وبدلعه السابق ترد الفتاة :

— يجب ان اقبله في المطار يا أمي .

فتاة ممثلة بنضارة الحياة ودققها ،
تنتظر رجلاً في سفرٍ بعيد . وفي اليوم
المحدد، وكانت السماء ماطرة في ذلك
اليوم، والريح تعول بصخب
شديد،... تصحو الفتاة مبكرة،
وبفرح غامر وحيوية زائدة، تلبس
أحسن ثيابها، تطلب من أمها أن
تساعدتها في تسريح شعرها وربط
«جذولتها» . تطلق الأم — كعادة
الامهات مع بناتهن — بعض

ليس جيلاً مني أن لأقابلة هناك .

تقول والدة بخبث الأمهات الأبيض :

— هي مسألة واجب فقط ، كما
أظن ؟!

تضحك الفتاة وتتدلع :

— أنت تعرفين يأمي . لكنك تصرين
على احراجي .

ويدفعها ضميرها المرهف نحو
التزامها لذلك الرجل ، لأن تقول
بصراحة :

— الشوق أيضا يأمي .

تجهز الفتاة تماماً ، وتضطرب كثيراً
لدفق الفرح في داخلها . تودعها الأم
عند الباب . ولا تنسى أن تزودها
بنصائحها مرة أخرى :

— انتبهي لنفسك يا حبيبتي . المطر
غزير والرعد شديد والريح قوية .

لا تعرف الفتاة بماذا ترد ،
فتفكيرها بعيد عن هنا . لكنها مع
ذلك تقول بضع كلمات مبهمة ، ناقصة
حروفها ، متداخلة في بعضها البعض .
حتى أنها هي نفسها لا تعرف ماذا
قالت .

فالفكر ليس هنا والصدر يفيض

بالفرح ، والخيوط كلها مجتمعة في
مركز واحد .

تأخذ الفتاة سيارة الى المطار كي
تلتحق بالموعد . لكنها تحرص على
النزول قبل أن تصل بقليل . إذ جميل
أن تتزود بذلك النوع من التطهر الذي
يمنحه المطر لها . مما يخفف من توترها
بعض الشيء . وجميل أيضا ان يرى
فتاها أثر المطر عليها . فيعرف بأنها
صادفت عناء لأجل عينيه . ثم انه
يخيل اليها أن ابتلاها بالمطر يمنحها
مسحة جديدة من الجمال ، حتى انها
تصير كفراشة مبللة ..

وهكذا ، في زحمة اهتمامها
بالتفاصيل والجزئيات وتركيزها كل
الخيوط في موضوع لقاءها برجلها ،
وصلت الى المطار ، وانتظرت مع
المنتظرين الذين كانوا كثيرين ،
يملاًون قاعة الاستقبال باجسادهم
ودخان سجائرهم وضجيجهم .

... وجاءت الطائرة ، فطار قلب
الفتاة اليها . ارتبكت كثيراً . راحت
تمشي ، تقف ، تجلس ، تفرك يديها ،
تمسك جديلتها وتشدها .. تمارس كل
الافعال التي قد تبدو بلا معنى .

ثم دخل القادمون من البلاد
البعيدة الى القاعة، فانطلق كل
المنتظرين اليهم. التقوا بهم جماعات
وازواجاً. راحوا يحتضنون بعضهم بعضاً
ويتعانقون.

وبحثت هي عن فتاها، لكنها لم
تراه، فزاد اضطرابها. وراحت ترسل
نظراتها بكثافة الى كل الجهات...

كان جمع الناس يضج بالفرح ولم
يكن فتاها بينهم. فأخذ فرحها الرائع
يحترق في الصدر.

انتظرت ساعة، ساعتان ..
«أعرض المساء عن النوافذ وغاص في
الليل الكئيب مقطباً مثل كانون ..
لحظة بعد لحظة كانت تدفن وجهها في

وجه المطر الهائل وتنتظر. ترشقها مياه
المدينة المرعدة وتنتظر...»
وفجأة، مثل ومضة ضوء مذهشة،
لمعت هيأته في عينيها .. كان يغادر
القاعة بين رجلين غامضين، يتأبطان
ذراعيه .. فانطلقت فرحة في اثره،
وبدلع راحت تنادي:
— هيه .. يافتاي الذي انتظرته.

وقف الرجل. استدار نحوها.
ابتسم لها. وبدا كما لو انه يريد ان
يقول شيئاً .. وتسمرت هي في مكانها
كي تمنحه فرصة ليطير اليها،
فيحتضنها بذراعيه ويحلق بها في غير
هذا العالم ... لكن الرجلين اللذين
يتأبطانه، سحباه بفضاظة .. ومضيا
به.



* عن قصيدة ماياكوفسكي «غيمة في بنطال» .. بتصرف.



شعر: حسن فتح الباب

لم يكن بالعاصف الوجد تلاقينا
كأنّا مارحلنا وتشرّدنا طويلا
خاننا الصيفُ الذي كان يغنّينا
صباحا واصيلا
ونغنيه رقيقا وجميلا
حائلٌ لون الحنايا
والبقايا من سمادير الخميّة
تكتسي زهرةَ ليمونٍ
هوت بالأمس من يافا
قتيله
السماءُ اغرورقت شجوا
وكان الصيفُ مُرّاً وثقيلا

مرهفَ السيفِ على الأعناق والذكرى صقيلا
باهتُ هذا المساء
وخطانا تحت ظلّ الشجر الدايم
ذكرى مذبحة
أئنا كان على الأعراف منفيّا
ومن كان القتيلا ؟



فلماذا أنت تجتاحين عينيّ :
[حبيبي هذه مصرُ على الأفق أفقُ
هاهو الحلمُ على النهر وطن
لم يجفّ النيل في الوادي
وظلّ الحبّ لَمّا يحترقُ
ياحبيبي هذه مصرُ أفقُ]
مصر آه

حوّلي عينيك عني ودعي
كلّ ما في الكون إعصارَ شجنٍ
ليس هذا يومنا المشهودُ يا مصر
سنلقاك غدا

ليس هذا هرما
شاخ ماء النيل ورد النيل
طفل النيل .. أمسى هرما
ليس ماء القلب يا أخت دما
دَمْنَا حال بأعناق غوانيهم
يوافيت وفي اجسام اشباه الغواني

وَرَمَا
دَمْنَا حِلًّا وَدُنْيَاهُمْ حَرَامٌ
هُؤُلَاءِ الْأَقْوِيَاءُ الْجَبْنَاءُ
أَمْ تَرَانَا الْقَادِرِينَ التَّعَسَاءُ



عَائِدٌ مِنْكَ إِلَيْكَ فَأُفِيقِي
هَذِهِ الْأَشْبَاحُ مِنْ صَنْعِ لَيَالٍ رَوَّعْتَنَا
وَأَضَاعْتَنَا وَمَا كُنَّا بُغَاةً قَتَلَهُ
لَا وَلَا كُنَّا بَنِيكَ الرَّحْمَاءُ
لَسْتُ مِصْرَ الْأَنْبِيَاءِ
لَا وَلَا أَنْتَ صَبَاحُ الْمَقْصَلِ
حَوَّلِي عَيْنِيكَ عَنِّي فَأَنَا
اعْرِفِ الْآنَ الَّذِي تَخْفِينِ فِي صَدْرِكَ
مِنْ جَرَحٍ قَدِيمٍ
اعْرِفِ الْآنَ الَّذِي تَبْدِينِ
مِنْ شَوْقٍ كَظِيمٍ
وَالَّذِي يَزْهَرُ مِنْ حَقْدٍ زَكِيٍّ
فَوْقَ بَسْتَانِكَ يَا أُخْتَ النُّجُومِ



اغْرِسِي عَيْنِيكَ فِي قَلْبِي
احْيِلِيهِ تَرَابًا وَشَطَايَا
أَوْ اعْيِنِيهِ عَلَى دَفْنِ الضَّحَايَا
لَسْتُ مِنْكَ
لَسْتُ مِنْي

نحن أحياء على البعدِ
وموتى في اللقاء
نحن لم نذر غداً أنا الضحايا
فأحيليني حريقاً للمنايا
أو اعينيني على رجم الخطايا



كان (عمر) يدفن الاطفال في (صبرا)
ونحن الشهداء
كان يبكي فوق أشلاء ضحاياه
ونحن الأسراء
كان وجهي الغائب المقهورُ
يرجو المغفرة
كان قلبي المقبرة



شاحب وجه الهلال
منجل فوق الرقاب المشرقة
والجياذ المُتعبه
جنة الغرقى ممرات المطار
مرة فاكهة الوهم فطوبى للجياع
كان وشم التذبة الاولى على الصدرِ
وفي الظهر مكاء لم يزل
لبقايا طعنة نجلاء تُهدى للرعاع
أوقف الشرطي نبض الكون من حولي
وأخلى لى الطريق

أوقف ابني رهينين
ومرّ الغرباء
أوقف ابني مُريّين
ونام الجبناء
وترامت فوق اغلال الشقيّ
أيُّ نعمة ؟
نجمةٌ سوداءُ في ارض المطار
ألفُ نجمة !!
مدّت الأيدي التي خانت لها
ألفَ طريق
يا لَقْطَاعِ الطريق
سقطت عليا الجسور
تحت أكوام النفائت
وأحلام العبور



بيننا وادٍ من الوحشة والدهشة
يمتدّ شرايينَ سرايا
بيننا بحرٌ ذهول
بيننا وردةٌ نهرين عتيقين
شقيّتين استبيحا
وقتيّلين من العار بسيناء استراحا
بيننا ستة اعوام عجاف
ونوافيرُ رماد
بيننا وردةٌ آلاف السنين

ومواويلُ الليالي القمرية
آه ياليلي وياعيني على الوادي الظليل
مُطرقاً تحت السماء الحجرية
مصرُ آه هانحن نعود
فمتى أنتِ تعودين إلينا ؟
لستِ (ايزيس) على النهر
ولا أنتِ (بهيه)
نحن قَرَبنا لمحرابك يأمُّ الضحية
فلماذا لا تعودين إلينا ؟
كم قُتِلنا وقتلناكِ انتظارا
لتجيئي في غدٍ أبهى
ونلقاك مُجَبِّين أُسَارَى
لكِ كالأمس ربيعاً وكناراً
شاعراً يملك قيثارا لِحِطِّينَ شجياً
حُرَّةَ مصرية العينين أُمًّا
تُلَقِّمُ الثدي وليداً لشهيد
وفدائياً من (السد) و (صيدا) و (الخليج)
ومن الشمس على كل مَضِيق
مصرُ يا مصرَ هوانا
لن تهوني
لن تكوني
غير ماأنتِ ومازلتِ لنا
غير ما كنا وكنتِ
عريه
عريه



أيها الصمْتُ الذي يسقُطُ
من جوف القُرَى
بالذي أضناكَ مَرْقُ لوعَتِكَ
مَرْقُ الأسمالِ واصعدُ بالجسدِ
خنجرا عريانَ تحت الشمسِ
فوق الشمسِ فينا
كي نُفِيقَ
ونرى
خنجر الشيطان في خاصرة العذراء (البَتُول)
والرجال الجُوف يغشَوْن ضريحَ (الطاهره)



لم يكن لحنَ جنازاتٍ
ولا وشمَ جوازاتِ السفر
كان أن نحيا حياتينا معا
بيننا بحر نجيع ينتظر
أن يموت الموت والشمل جميع
بيننا عرسُ حِداد
وتماثيلُ دموع
بيننا بحرُ رمادٍ ينهمر
لم يزل يصرخ من يشعلُهُ
بيننا خوف خرافيٍّ ضريع
لم يزل يصرخ من يقتلُهُ

بيننا ما بيننا من عاشقين
بيننا ما بيننا من مارقين
بيننا ما بينهم من قاتلين
بيننا جسرُ الجحيم
بيننا وادي العبور



عمل المختار

حدث هام في السينما العربية

سمير فريد

قبل أحداث ١٩٦٨ التي كادت تحرق باريس، وكادت تحرق مهرجان كان أيضاً في نفس الشهر المشهود مايو، كان المهرجان السينمائي الدولي الكبير يقدم الأفلام باسم الدول التي تأتي منها وتحمل جنسياتها، فتقول المذبة فرنسا تقدم فيلم كذا، أو بولندا، إلى آخره. وبعد مايو ٦٨، تغيرت أشياء كثيرة في فرنسا، وفي مهرجان كان أيضاً، وكان من أبرز هذه التغيرات أن أصبحت الأفلام تنسب إلى مخرجيها، وبدأت المذبة تقول

المهرجان يقدم فيلماً من اخراج فرانسكرى روزى أو من اخراج فلان من المخرجين .

وهذا التغيير هام وكبير، لأن الأفلام كأعمال فنية لا تنسب إلا إلى الفنانين الذين يصنعونها ، والا لنسب لواح بيكاسو إلى شركات الألوان التي صنعت بها ، ولنسب لموسيقى بيتهوفن إلى شركات الآلات التي تعزف بها ، أقول هذه المقدمة التي تبدو خارج الموضوع ، وان كانت في صميمه ، لأن فيلم «عمر المختار» أو «أسد الصحراء» اخراج مصطفى العقاد ينسب إلى الولايات المتحدة الأمريكية لأنه فيلم امريكي ، بل ويحمل مخرجه الجنسية الأمريكية ، ولكن الواقع أن فيلم عمر المختار فيلم عربي مائة في المائة بحكم هوية مخرجه وثقافته العربية الأصيلة ، وبحكم موضوع الفيلم ومضمونه العربي الخالص .

- ١ -

مصطفى العقاد من ذلك الطراز الخاص من البشر الذي لا يعرف الا الكفاح والنجاح ، ولا يحلو له النجاح من دون كفاح . انه رجل عشق السينما ، فترك من أجلها بلاده سوريا وكان عشقه للسينما الأمريكية ، فتوجه إلى هوليوود وكان يعرف ان المعشوقة صعبة المنال ، فدرس السينما في جامعة كاليفورنيا ، وعمل في كل موقع من هذه الصناعة الأمريكية الضخمة ، من المساعدة في الاخراج ، وقد اتاح له الحظ أن يعمل مع مخرج مقتدر مثل سام باكنباه ، إلى الانتاج والاخراج للسينما والتلفزيون أفلاماً ومسلسلات عن موضوعات شتى .

وتمكن العقاد من بعض المال ، وأدرك أن جنسيته الأمريكية لا تعني بالنسبة له أكثر من مجموعة قوانين تنطبق عليه دون سائر الناس ، وانه كفنان موضوعه عربي ، ومكانه أرض العرب ، فجاء الينا في مطلع السبعينات وهو يحمل مشروعاً يعبر عن طموحه الذي لا يحد : فيلم عن حياة

الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وكان مشروع مماثل هو بداية طموح وداد عرفي عندما جاء إلى مصر في منتصف العشرينات ليصنع أول فيلم مصري. وقد أثبت مصطفى العقاد أنه يمثل بدوره بداية صفحة جديدة في السينما العربية سوف تسمى في التاريخ «سينما المهجر»، مثل «شاعر المهجر»، و«فن المهجر».

وقد فهم الناس خطأ أن فيلماً عن حياة الرسول محمد يعني ظهوره عليه الصلاة والسلام في هذا الفيلم مجسداً الأمر الذي لم يخطر على بال مصطفى العقاد قط. لذلك فما أن طلب منه الأزهر أن يغير العنوان حتى لا يفهم الناس ذلك غيره على الفور إلى «الرسالة»، رغم أن هناك مسلسلاً من أربعة أجزاء كل جزء ثلاثون حلقة يعرض في التلفزيون المصري وكل التلفزيونات العربية ويحمل اسم الرسول الكريم.

استغرق العقاد أكثر من عامين في اعداد فيلم «الرسالة»، ونحو عام في التصوير، وآخر في المونتاج والاعداد الفني للصوت والصورة وعرض الفيلم في العام الخامس لبدء التفكير فيه، وكان عام ١٩٧٦. و«الرسالة» هو الفيلم الأول من نوعه ربما في تاريخ السينما الذي صورت لقطاته مرتين في نفس المكان والزمان: مرة باللغة العربية، وأخرى باللغة الانجليزية بممثلين مختلفين. وقد كانت هذه التجربة المبتكرة مجالاً للمقارنة بين فن التمثيل في العالم العربي وفي العالم الغربي. ونتيجة المقارنة المنصفة هي أننا نملك في هذا الفن مواهب كبيرة تثبت للمقارنة دائماً، بل وتتفوق في أحيان كثيرة. ولكن فيلم «الرسالة» رغم انه أفضل فيلم ظهر حتى الآن عن الدعوة الإسلامية والتاريخ الإسلامي كان دراما جل ابطالها لايسمح بتجسيدهم على الشاشة، ولذلك كان مخرجه محاصراً، ولم يستطع أن يبرهن على كل قدراته.

ويختلف الأمر في «عمر المختار» حيث يظهر كل الأبطال على

الشاشة بالطبع . وفيه تبدو قدرات مصطفى العقاد ، ويثبت أنه أحد كبار المخرجين في السينما المعاصرة في العالم كله . ولا مبالغة إذا قلنا أن «عمر المختار» هو حدث هام في السينما العربية ، أو «سينما المهجر» العربية التي جاءت منها أيضاً تحفة المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي «صور من مذكرات خصبة» الذي يحمل فيلمه الجنسية البلجيكية .

— ٢ —

ولعل القضية الأولى التي تثيرها سينما مصطفى العقاد من خلال فيلميه «الرسالة» و«عمر المختار» هي قضية الانتاج الضخم . إذ ينتمي الفيلمان إلى ما يسمى في هوليوود الانتاج الضخم ، وقد تجاوزت ميزانية «الرسالة» ١٥ مليون دولار ، وتجاوزت ميزانية «عمر المختار» ٣٠ مليون دولار .

والانتاج الضخم كما عرفته هوليوود ، وكما وجد في بلاد أخرى بنفس المفهوم ، هو الفيلم الذي يعمد إلى ابهار المتفرج بالديكورات الضخمة ، والملابس الفخمة ، والابحار به بعيداً عن الواقع بابتكار عوالم خيالية لا علاقة لها بالتاريخ ، أو الواقع . والنموذج الواضح والشائع لهذه الافلام تلك التي كان يخرجها سيسيل دي ميل ، وهي أفلام سيئة السمعة حتى في هوليوود ذاتها .

ومن هذه الحقيقة الأحادية الجانب استنتج البعض ورددوا مقولة أن كل فيلم يتكلف غالباً هو فيلم تجاري ردىء . بينما الأصح أن ينظر إلى الفيلم كفيلم ، بغض النظر عن تكاليفه كثيرة كانت أم قليلة . وقد أثبت ستانلي كوبريك ، وكل أفلامه الأخيرة من الانتاج الكبير ، خطأ تلك المقولة على نحو قاطع ، إذ يعبر في أفلامه عن رؤية فلسفية عميقة وشاملة للحياة والعالم ومستقبل الإنسانية . كما ان هناك أيضاً بريتولوتشي في فيلم «١٩٠٠» ، وفرانسيس كوبولا في فيلم «سفر الرؤيا الآن» ، والأمثلة كثيرة خاصة في السينما المعاصرة .

ان الفنان هنا يحول المال إلى وسائل تمكنه من تحقيق ما يريد، وليس لأي هدف آخر. وإلى هذا النوع من الفنانين ينتمي مصطفى العقاد. وهذا ما يبدو من فيلميه الكبيرين مبنى ومعنى، وليس انتاجاً ومالاً. فهو في «الرسالة» يعبر عن المعاني الكريمة التي جاء بها الإسلام إلى الإنسانية، في وقت ينصرف فيه الناس عن الدين بدرجة أو بأخرى، ويتصور فيه آخرون أنهم يقتربون من الدين، وهم أبعد ما يكونون عنه لخطأ في الفهم أو التفسير. ولا شك أن «الرسالة» هو أول فيلم ناطق بالانجليزية يصور الإسلام على حقيقته للجمهور الغربي.

أما في «عمر المختار» فيذهب مصطفى العقاد إلى التاريخ القريب ليعبر عن بعض المعاني التي شعر باحتياج الإنسان العربي إليها في ظل ظروفه الحالية، والتي تمتد إلى مستقبله بالضرورة: معاني الكفاح الوطني، والاستبسال في الدفاع عن الأرض، والمواجهة الشجاعة للقوة الغاشمة، وضرورة التضحية التي يفرضها التاريخ أحياناً على بعض الأجيال فيكون القتال قدرها، والاستشهاد مصيرها.

— ٣ —

ومن صفحات التاريخ القليلة التي تعبر عن هذه المعاني بقوة وجلاء صفحة المجاهد الليبي والبطل العربي عمر المختار (١٨٦٢ — ١٩٣١) الذي يعتبر نموذجاً للتضحية والفداء في سبيل الدفاع عن استقلال بلاده وحقوق شعبه في مواجهة الاستعمار الايطالي والفاشية الايطالية.

كانت ليبيا في مطلع القرن العشرين تتبع الامبراطورية التركية العثمانية، وفي عام ١٩١١ اعلنت إيطاليا الحرب على تركيا، وانتهت الحرب بارغام الامبراطورية الآفلة على التنازل عن ليبيا. ودوافع هذه الحرب كانت «اطماع رجال المال والرأسماليين الايطاليين الذين يحتاجون إلى سوق جديدة» كما قال أحد المؤرخين في ذلك الوقت. أما كيف

كانت، فيصفها بأنها «مجزرة بشرية»، «متحضرة»، «متفنتة»، ومذبحة للعرب بواسطة «أحدث العتاد». وقال أيضاً انه «بالرغم من «الصلح»، سوف تستمر الحرب، ولن يمكن إخضاع القبائل العربية البعيدة عن السواحل، وسوف يطول «تمدين» هذه القبائل بالحرب والرصاص وحبال المشانق والنار واغتصاب النساء»، وهذا ماحدث بالفعل. فعندما انسحب عزيز المصري من ليبيا عام ١٩١٣ تسلم عمر المختار قيادة المجاهدين وشكل جيشاً وطنياً لمقاومة الاحتلال. وعندما اضطر الأمير السنوسي إلى مغادرة البلاد عين عمر المختار نائباً له وقائداً للمجاهدين.

وعندما تولى الحزب الفاشي الحكم في إيطاليا عام ١٩٢٢ ارسل موسوليني الجنرال جراتسياني لقمع الحركة الوطنية، وبدأت حرب إبادة: «القرى العربية تزال ولايبقى منها أثر، والأهالي يقتلون أو يقذف بهم إلى الصحراء. وقام الجنرال جراتسياني جلاد الشعب الليبي، وجلاد اثيوبيا فيما بعد، بعملية «تهجير» دموية لعشرات الآلاف من العرب، من بينهم أطفال ونساء، حيث ألقى بهم في الصحراء محوطين بالأسلاك الشائكة وتركوا للموت من العطش والجوع والأوبئة. ولبث الرعب في القلوب كان يلقي بالأسرى من الطائرات».

و«رغبة في عزل الوطنيين عن مصر التي كانت تزودهم بالسلاح اقام جراتسياني في سبتمبر ١٩٣١ أسلاكاً شائكة على امتداد الحدود الليبية المصرية، الأمر الذي أدى إلى تدهور بالغ في وضع القوى الوطنية. وفي ١١ سبتمبر جرح عمر المختار وأسر، واعدم في ١٦ سبتمبر شنقاً في أحد الميادين العامة بعد محاكمة صورية». وقد كان الجنرال جراتسياني من كبار ملاك الأراضي الايطاليين في ليبيا، وكانت مزرعته في برقة وحدها تشغل نحو ثلاثة آلاف فدان، وبلغ عدد ضحاياه في ثلاث سنوات أكثر من مائتي ألف ليبي.

ويقول الكاتب العربي الكبير أكرم زعتر ان سنة ١٩٣١ في النشاط العربي القومي عرفت «غضبة مضرية ونقمة عارمة على الطليان يوم صلبوا المجاهد الثائر البطل «عمر المختار» فامتلأت الصحف باستنكار طغيان الطليان، ونجح الأمير شكيب في اثارة حملة شعواء لاهوادة فيها على ايطاليا في عدة جرائد: «الجهاد»، و«الفتح»، و«كوكب الشرق»، وصدرت «الأهرام» مقالاً لعبدالرحمن عزام عنوانه «كيف قتل عمر المختار، وبأي ذنب قتل»، ووقف محمد علي جريدة «الشورى» على التنديد بايطاليا، وتألّفت لجنة للاحتفال بتمجيد الثائر الشهيد، وأعد أمير الشعراء أحمد شوقي رائعته لتتلى في الحفلة، ولكن وزارة اسماعيل صدقي منعت اقامة الحفلة ابتغاء رضوان ايطاليا التي ثارت ثائرتها سخطاً على الحملة ضد فظائرها. على أن الحفلة اقيمت على رغم هوى السلطة في بيت آل الباسل الذين اشتهر منهم حينئذ: حمد الباسل وكيل الوفد المصري، وعبدالرزاق الباسل بك عضو مجلس الشيوخ، وتليت فيها قصيدة شوقي، وروع العالم العربي بقوله:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء
يستنهض الوادي صباح مساء
يا ويحهم نصبوا منارا من دم
توحي إلى جيل الغد البغضاء
وفيهما يصف البطل مقبلاً على المشقة:

وأتى الأسير يجر ثقل حديده
أسد يجرر حية رقطاء
عضت بساقيه القيود فلم ينؤ
ومشت بهيكله السنون فناء

تسعون لوركبت مناكب شاهق
لترجلت هضباته، اعياء
وينهي قصيدته ذات الأربعين بيتاً مخاطباً الشعب الطرابلسي :
يا أيها الشعب القريب أسمع
فأصوغ في عمر الشهيد رثاء
أم ألجمت فاك الخطوب، وحرمت
اذنيك حين تخاطب الاصفاء
ذهب الزعيم وأنت باق خالد
فانقد رجالك، واختر الزعماء
وارح شيوخك من تكاليف الوغى
واحمل على فتيانك الاعباء

وكان عبدالرحمن عزام عضواً في المؤتمر الإسلامي العالمي الذي انعقد في القدس في أواخر سنة ١٩٣١ ممثلاً للوفد المصري . وقد شن حملة شعواء على الاستعمار الايطالي لطرابلس الغرب، وندد باعدام الزعيم الشهيد عمر المختار، مما أثار السلطات الايطالية، وجعل السلطة البريطانية في فلسطين تخرجه من فلسطين بالقوة، فاضفى ذلك التصرف على عزام مزيداً من تقدير حملة الفكرة العربية في بلاد العرب .

وهكذا تعبر صفحة عمر المختار الناصعة عن الحقيقة العربية أيضاً أبلغ تعبير، وان العروبة ليست فكرة، وانما واقع مادي وحضاري وثقافي .

— ٤ —

مثل فيلمه الأول «الرسالة» استغرق مصطفى العقاد نحو خمس سنوات في انتاج واخراج فيلمه الثاني «عمر المختار» . فقد كتب السيناريو في عامين، وتم التحضير في عام، وبدأ التصوير في ٤ مارس عام ١٩٧٩ في

منطقة صحراوية تبعد ٤٠ ميلاً عن بنغازي، وانتهى في ٢ أكتوبر بعد تصوير المناظر الداخلية في روما. وفي سبتمبر ١٩٨٠ خرجت النسخة الأولى من الفيلم التي اتيح لي مشاهدتها في عرض خاص في لندن آنذاك، وبدأ العرض في الولايات المتحدة والعالم في ابريل ١٩٨١.

وقد اشترك في الفيلم حوالي ٢٥٠ فنياً وفنياً من الولايات المتحدة وبريطانيا وأستراليا وفرنسا وألمانيا الاتحادية وإيطاليا واليونان ويوغسلافيا وإسبانيا ومالطة ومصر ولبنان وتونس والسودان وليبيا وسيلان إلى جانب أكثر من ٥ آلاف كومبارس. وفي «الرسالة» و«عمر المختار» عناصر كثيرة مشتركة تدل على روح الفريق التي يعمل بها العقاد، والمخرج في هذا النوع من الأفلام قائد عمل إلى جانب كونه فناناً.

وأهم هذه العناصر كاتب السيناريو هاري جريج الذي توفي عام ١٩٧٩، ومدير التصوير جاك هيلد يارد الذي فاز بالأوسكار عن فيلم «جسر على نهر كواي»، ومؤلف الموسيقى موريس جار الذي فاز بالأوسكار مرتين عن فيلمي «لورانس العرب» و«دكتور زيفاجو»، والممثل انتوني كوين الذي قام بدور حمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم في «الرسالة»، وبدور «عمر المختار».

وإثناء الاعداد لتصوير «عمر المختار» انتج مصطفى العقاد في هوليوود фильماً من أفلام الرعب باسم «هالوين» لمخرج جديد يدعى جون كاربنتر، تكلف ٣٠٠ ألف دولار، وهي أصغر ميزانية لفيلم امريكي، وتحول إلى ظاهرة بسبب إيراداته الهائلة، والتي بلغت ٣٠ مليون دولار في العام الأول من العرض فقط. وقد أدى النجاح إلى تمكين مصطفى العقاد من إنتاج «عمر المختار» دون ضغوط. وشبكة التوزيع الدولية لمثل هذه الأفلام الضخمة هي الضمان الأول والوحيد لتغطية التكاليف وتحقيق الأرباح.

الأسلوب التقليدي لدراما «السيرة» هو تناول حياة الشخصية من الميلاد إلى الموت، ولكن الأسلوب الأكثر فعالية، والأصعب في نفس الوقت، هو تناول سنوات معينة من حياة الشخصية تكثف التعبير عن حياتها كلها. وقد لجأ مصطفى العقاد إلى الأسلوب الثاني، واختار من حياة عمر المختار السنوات الثلاث الأخيرة من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٣١. فهذه السنوات لا تنفصل عن تاريخ عمر المختار السابق عليها، وإنما هي ذروة هذا التاريخ.

ومن ناحية أخرى فاحداثها التي تنتهي بجرحه وأسره واعدامه تجسد المعاني التي قصد المخرج ابرازها. والفيلم إلى جانب ابراز معاني الكفاح الوطني، وضرورة الاستبسال في الدفاع عن الأرض، وضرورة التضحية، يطرح مفهوم السلام الذي يريده العرب، ويطرح قضية البداوة والحضارة، ويكشف عن صفحة مجهولة من تاريخ أوروبا الفاشية أمام الجمهور الغربي الذي لا يعرف أن معسكرات الاعتقال لم تكن «أوشفيتز» و«داخاو» فقط.

يستخدم كاتب السيناريو هاري كريج أسلوب البناء الدرامي الكلاسيكي (بداية — ذروة — نهاية) بدقة واتقان. فبعد المقدمة الوثائقية التي تسرد تاريخ الصراع الإيطالي — الليبي على لقطات من الأرشف من عام ١٩١١ إلى عام ١٩٢٢، تأتي اللافتة التي تذكر بأن أحداث وشخصيات الفيلم حقيقية، ثم التاريخ الذي تبدأ معه الأحداث، وهو عام ١٩٢٩. ويبدأ الفيلم بديكتاتور إيطاليا موسوليني وهو يكلف الجنرال جراتسياني بقمع المقاومة الشعبية في ليبيا. ثم يقدم عمر المختار يدرس القرآن الكريم للأطفال في «الكتاب».

وهذا التقديم لعمر المختار له دلالة. كما ان السورة التي يدرسها في

هذا المشهد، وهي «سورة الرحمن»، لها دلالتها أيضاً. لقد كان من الممكن تقديم عمر المختار لأول مرة وهو يقاتل اعداء بلاده، ولكن تقديمه وهو يدرس القرآن الكريم يؤكد على أن القتال ليس مهنته، ويعني ان القتال الذي يخوضه انما هو واجب على كل المواطنين ازاء الغزو الاجنبي. وكان من الممكن أيضاً اختيار سورة أخرى من القرآن الكريم، ولكن «سورة الرحمن» تؤكد «الرحمة» عند المسلمين، وان الله بالنسبة اليهم هو الذي وضع «الميزان»، والميزان يختل عندما يفرض على المؤمنين القتال ولا يقاتلون.

ويبدأ الصراع بين القوات الفاشية الايطالية بقيادة جراتسياني، وبين قوات المقاومة الشعبية بقيادة عمر المختار. وتبرز من بين أهالي القرية شخصية مبروكة الأم التي تفقد ولدها الأكبر، وتخطف ابنتها، ويجرح زوجها سالم في يوم واحد، بل في لحظات متوالية. وكذلك تبرز شخصية ابن مبروكة الأصغر اسماعيل الذي يشعر بأن عليه أن يفعل شيئاً، ويدرك ان هذا الشيء هو الانضمام إلى قوات «سيدي عمر»، فيحمل بندقية والده ويمضي. وشخصية المطاري مساعد عمر المختار الذي ترك أسرته في قريته «الكفرة» البعيدة.

ورغم ان الصراع غير متكافئ حيث استخدم الايطاليون أحدث الأسلحة والمصفحات في مواجهة الفرسان الذي لا يملكون غير خيولهم وبنادقهم، ورغم حرب الابداء ومعسكرات الاعتقال الجماعية، الا ان قوات المقاومة تحقق العديد من الانتصارات. ويضطر جراتسياني إلى طلب التفاوض «كسباً للوقت حتى تصل أسلحة جديدة»، ويرسل إلى عمر المختار الكولونيل ديوديتشي الذي يؤمن بالسلام ويبحث عنه. وداخل خيمة المفاوضات يطلب عمر المختار الاحتفاظ بالمدارس الاسلامية، وانشاء برلمان وطني، ورد الأراضي المصادرة. ولا يكتفي الجانب الايطالي برفض

هذه المطالب، وانما يملي شروطاً يأبى عمر المختار مجرد مناقشتها، وينهي المفاوضات. وبين مطالب الجانب الليبي وشروط الجانب الايطالي، نرى الأسلحة الجديدة تصل إلى الموانئ، والجنرال جراتسياني وهو يفاخر بدبابة الصحراء الايطالية الصنع، والطائرات التي سوف تحسم الموقف في أيام.

ان الامير فولبي، وقد كان من كبار ملاك الأراضي أيضاً، يسأل جراتسياني لماذا هذه الصحراء، وكلها رمال ورياح، فيرد الجنرال الفاشي بأن هذه الصحراء هي الامتداد الطبيعي للامبراطورية الرومانية الجديدة. وانه هنا سوف يحقق مجده ويدخل افريقيا، مردداً حديث قائده موسوليني في روما.

وفي هذه المرحلة الأولى من الفيلم يفندي اسماعيل شيخ المجاهدين عمر المختار. فيقع في الأسر بدلاً منه، ويعذب ليدلي بمكانه. ولكنه يرفض، ويدرك جراتسياني أنه لا أمل في شرائه، فيأمر باعدامه. ونرى عمر المختار وهو يعطف على أرملة أحد الشهداء، ويرعى ابنها الطفل علي، كما نرى مبروكة وهي تطلب من زوجها سالم أن ينضم بدوره إلى المقاومة.

ويصل البناء الدرامي إلى ذروته مع معركة «الكفرة» حيث تبدو وحشية جراتسياني في أقصى مداها، فيأمر بقصف المدنيين العزل بقنابل الطائرات، واعداد الأسرى. ويستشهد الماطاري الذي كان قد ذهب إلى «الكفرة» للدفاع عن أسرته. وبعد المعركة يأتي الأمير محمد رضا السنوسي والشريف الغرياني إلى عمر المختار يطلبان منه التفاوض مع جراتسياني، فيرد عليهما بأن الجنرال الفاشي لا يريد سلاماً حقيقياً، ويقول لهما «لن يفسدني سلام هذا الرجل». وتعرف مبروكة ان ابنها اسماعيل قد شق، وتحاكم ام الطفل علي محاكمة هزلية وتشق مع مجموعة من المعتقلين.

ويستعد جراتسياني لخوض معركة «وادي الكوف» متصوراً أنها المعركة الفاصلة، وساخراً من عمر المختار الذي لم يتخرج من الاكاديمية

العسكرية «مثلنا أيها السادة». ولكن عمر المختار يلقنه الدرس الذي لا ينسى، فيضطر إلى الاعتراف بهزيمته. وفي روما ١٩٣٠ يهرع جراتسياني إلى قائده يطلب منه بناء سور من الأسلاك الشائكة يفصل بين ليبيا ومصر التي تمثل مصدر الامداد لقوات المقاومة، مثل سور «هادريان».

وتبدأ نهاية الفيلم مع بناء سور الأسلاك الشائكة الذي يجد عليه الجنرال بقايا المقاتلين وخيولهم في محاولاتهم التي لم تتوقف لعبور السور، والحصول على المؤن والسلاح. وفي إحدى المعارك يستشهد سالم زوج مبروكة، ويجرح عمر المختار، ويقع أسيراً. وفي مشهد من أهم المشاهد في السينما المعاصرة، تتم المواجهة لأول وآخر مرة بين جراتسياني وعمر المختار، ويتم عبر الحوار فضح كل دعاوى فرض الأمر الواقع، تحت أغشية تاريخية أو أسطورية. فعندما يقدم جراتسياني إلى قائد المقاومة عملة نقدية ليبية قديمة صنعت في روما القيصرية. ويقول ان إيطاليا لا تحتل ليبيا، وانما «تعود» إليها، وان لا إيطاليا الحق في ليبيا، كما ان لفرنسا الحق في الجزائر ولبريطانيا الحق في مصر، يرد عليه بطلنا بأن هناك عمليات أخرى كثيرة من عهود مختلفة مطمورة في الأرض، ولكنها للأسف لا تشتري شيئاً من السوق، وان هذه ارضنا، و«سوف نقاتل حتى تخرجوا من هذه الأرض».

وعندما يتم اعدام عمر المختار امام جماهيره في أحد الميادين العامة، يفلت الطفل علي من بين يدي مبروكة التي تبنته بعد استشهاد والده واعدام والدته، ويتجه نحو صديقه الشيخ. ويتطلع عمر المختار إلى علي مبتسماً. ويتذكر كيف كان يحلو للطفل العبث بنظارته الطبية، وتسقط النظارة على أرض المشنقة، فيجري علي نحوها ويأخذها. وتنطلق «زغاريد» مبروكة، ويتحرك الشعب الثائر نحو جلاديه، ويكتب على الشاشة ان جراتسياني حوكم بعد سقوط الفاشية، وسجن، ومات عام ١٩٥٥. وهذه التذكرة

ضرورية، فكما قال عمر المختار «سوف يتذكر الناس عمر المختار، ولكن لن يتذكر أحد شافقه» .

ويتوازن سيناريو الفيلم في تصوير دور البطل الفرد، ودور الجماهير الشعبية. فكما تقول كتب التاريخ «كانت الحرب في ليبيا ذات طابع شعبي، إذ كان الفدائيون يتمتعون بتأييد الشعب كله. ويشهد على ذلك ان فصائل عمر المختار لم تبدأ في تلقي الهزائم إلا حين انقطعت اتصالاتها بالاهالي وقواعد التموين». وشخصية عمر المختار التي أولاها كاتب السيناريو اهتمامه بالطبع شخصية درامية متكاملة من البداية إلى النهاية. وليست مجرد فكرة، أو شعار. انه يتساءل بعد مشاهدة بقايا احدى القرى المحروقة ماهو الصحيح وما هو الخطأ لانه انسان يقلق، وليس آلة تنطق بالعبارات البلاغية. وعندما يقع الملازم الإيطالي ساندريني في الأسر، يقول أحد المقاتلين «فلنقتله»، فيرد عمر المختار بحزم «نحن لانقتل الأسرى»، وعندما يقول المقاتل «ولكنهم يقتلون اسرانا»، يرد عليه بحزم أكثر «انهم ليسوا معلمينا»، ويعطي عمر المختار الملازم الشاب علم ايطاليا قائلاً له: «اعطه لجنرالك .. انه لا يخصنا». وفي التاريخ المعاصر قال هوشي منه يوماً: «سوف نودع جنود امريكا بالورود» .

ويتوازن السيناريو أيضاً في رسم شخصيات الجانبين المتصارعين، فالصراع الدرامي ليس بين أخيار وأشرار، وانما بين بشر من الأخيار والأشرار. لذلك نجد في الجانب الليبي الشريف الغرياني المتعاون مع العدو، اليائس من قهره، ونجد في الجانب الايطالي الكولونيل ديوديتشي الذي يؤمن بالسلام بصدق، والملازم ساندريني الذي يرفض اعطاء الأمر بشنق ام الطفل علي قائلاً: «انني لم التحق بالجيش لأشنق النساء»، والذي يقتله أحد الضباط الايطاليين بعد ذلك بتكليف من جراتسياني، وأخيراً المحامي الشاب الذي دافع عن عمر المختار في المحكمة الصورية

التي حوكم أمامها وقال انه يجب أن يحاكم كأسير حرب، وليس كمتهم على نظام الدولة.

ورغم أن السيناريو يشير إلى دور مصر أكثر من مرة، عندما يطلب عمر المختار حضور ممثلين لمصر وتونس في مفاوضات السلام، وعندما يكتب خطاباً بعد معركة «الكفرة» يطلب فيه الأسلحة والمؤن من مصر، إلا أن هناك عبارة غريبة ترد في هذا الخطاب، وهي قوله «لأنها الحدود المفتوحة» وكأن طلب السلاح والمؤن من مصر فقط لأنها الحدود المفتوحة. وقد كانت هناك حدود مفتوحة مع السودان وتشاد وغيرها من الدول التي تشترك في الحدود مع ليبيا. وعموماً كان دور مصر أكبر مما هو عليه في الفيلم. والدليل على ذلك سور الأسلاك الشائكة الذي أقامه جراتسياني بين مصر وليبيا، والذي لم يذكر أنه بين مصر وليبيا غير مرة واحدة عابرة في حديث جراتسياني مع موسوليني في روما.

والأمر الثاني الذي نلاحظه في السيناريو أنه صور عمر المختار ضد الأمير محمد رضا السنوسي، وجعل الأمير ممثلاً للشريف الغرياني المتعاون. إذ يقول عمر المختار للأمير الذي جاء مع الشريف الغرياني لاقناعه بالتفاوض «هل تريد أن أهرب إلى مصر مثل أخيك» قاصداً الأمير محمد إدريس السنوسي الذي لجأ إلى مصر عام ١٩٢٢. فالحقيقة التاريخية أن عمر المختار كان قائداً لعدة معسكرات حربية تابعة للسنوسيين في الفترة من عام ١٩١١ إلى عام ١٩١٧. وتقول بعض المصادر أن الأمير محمد إدريس عندما لجأ إلى مصر عين عمر المختار نائباً له وقائداً للمجاهدين.

وإذا كانت هاتان النقطتان موضع خلاف، فإن ما يؤخذ على السيناريو عدم الإشارة إلى أن الجنرال جراتسياني والأمير فولبي كانا من كبار ملاك الأراضي المصادرة في ليبيا. وكذلك عدم تفسير وجود جنود غير إيطاليين ضمن القوات الإيطالية، وهو أمر يؤخذ على المخرج أيضاً الذي أبرز

وجوهم السوداء دون أن يجيب على سؤال المتفرج . وهؤلاء الجنود من قبائل البربر وسكان موريتانيا الذين استعانت بهم إيطاليا الفاشية كوقود للحرب باستغلال الخلافات الطائفية بين القبائل . تماماً كما استعانت بعد ذلك بمواطنين ليبين في غزو اثيوبيا عام ١٩٣٥ .

— ٦ —

تبدو أفلام الانتاج الضخم عادة بدون شخصية، ويتحول فيها المخرج إلى قائد ماهر لعشرات من المساعدين والفنيين والاختصاصيين أكثر منه فناً مبدعاً . ولكن مصطفى العقاد في «عمر المختار» ليس مجرد قائد ماهر لمجموعة عمل . وما يميزه عن غيره انه صاحب وجهة نظر من أول لقطة في الفيلم إلى آخر لقطة . وان وجهة نظره هذه تنعكس في أدق التفاصيل . ورغم اعتماده على اثارة العواطف . إلا أنه لا يجعلنا نفعل مع أو ضد كل شخصية، فرحاً أو ذرفاً للدموع في كل موقف ، وانما يدفع جمهوره إلى التأمل العميق في أحيان كثيرة . ورغم كثرة الجثث والدماء ، إلا أنه يرفض الوسائل الرخيصة لاثارة الانفعال مثل قتل الأطفال واغتصاب النساء . فلا توجد لقطة لطفل يقتل ، وتوجد لقطة واحدة لاغتصاب النساء . وذلك بغض النظر عن وقوع قتل للأطفال واغتصاب للنساء في الواقع .

ويسيطر مصطفى العقاد على أدواته الفنية سيطرة تامة . ويبرز في استخدام الشاشة العريضة ، والمنظر الكبير بوجه خاص . فتكوين الكادر في هذه الأفلام من الناحية التشكيلية أكثر صعوبة من أية أفلام أخرى ، وكذلك استخدام المنظر الكبير حيث يفقد معناه لو وجد منظر واحد يكبر فيه وجه الممثل إلى هذا الحد دون مبرر . ان أول منظر كبير لعمر المختار هو تعريف به ، ولكن المنظر الكبير التالي يأتي حين ينطق مساعده باسم «جراتسياني» الذي كان معروفاً آنذاك بـ «جزار فزان» ، وهكذا طوال الفيلم . وعمر المختار يبدو دائماً في لقطة عامة أو متوسطة بين الناس أو مع

المقاتلين، تأكيداً على فكرة أنه ليس البطل الفرد الذي يغير التاريخ وحده.

ويستخدم مصطفى العقاد اللقطات الوثائقية بنجاح في بداية الفيلم عند التعريف بالأحداث التي سبقت عام ١٩٢٩، وفي الثلث الأخير بعد مشهد معسكرات الاعتقال، حيث يقدم لقطات وثائقية لمعسكرات الاعتقال تؤكد لمن لا يصدق، أو لمن يعجزه خياله عن التصور. كما يستخدم، بنجاح الصور الفوتوغرافية للشخصيات الحقيقية في مقابل صور الممثلين الذين أدوا أدوارهم في عناوين الفيلم في النهاية. وبواسطة الديكور الذي صممه سيد كاين وماريو كاربوليا كشف التناقض بين بساطة العرب الفقراء، وبذخ الايطاليين الفاشيين وأكدت الملابس، وهي من تصميم اورياتانا سالي روكا، ذلك التناقض، فملابس العرب تتميز بالجمال والاناقة رغم فقرها، وملابس الجنود الفاشيين المزركشة تجعلهم كالطواويس أو المجانين رغم ثرائها.

وكان المونتاج الذي قام به جون شيرلي الوسيلة الأساسية لكشف الصراع غير المتكافئ بين ضباط الأكاديمية العسكرية بروما، وفرسان الصحراء الليبية. وذلك عن طريق التقابل بين لقطات العربات المصفحة ولقطات الفرسان وبين لقطات جنازير الدبابات ولقطات أقدام الخيول. وقد بدا بوضوح من خلال انتصارات الفرسان ان التكنولوجيا لا تقهر شعباً يريد الحرية. كما بدا من خلال حرب الابادة ان الحضارة ليست الديكورات الضخمة ولا الملابس الفخمة. لقد واجه عمر المختار جيش ايطاليا الفاشية، وفي يده كتاب واحد هو القرآن الكريم.

ومثل استاذة دافيد لين يختار مصطفى العقاد الممثلين والممثلات بعناية فائقة، ويديرهم ببراعة واقتدار. لقد اعطى مخرجنا للممثل الكبير انتوني

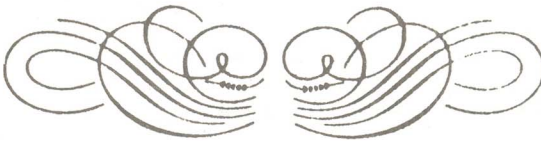
كوين دور حياته حيث تقمص عمر المختار بروحه قبل جسده، وبعينه قبل يديه، وبصمته قبل كلامه، وسكونه قبل حركته، كان انتوني كوين عملاقاً وهو يتطلع إلى الجندي الايطالي المذعور الذي قبض عليه، ثم وهو يواجه الجنرال جراتسياني وأخيراً وهو يتسم للطفل علي قبل اعدامه. ودور الجنرال جراتسياني بالنسبة إلى أوليفر ريد هو دور حياته أيضاً، إذ استطاع أن يعبر عن القسوة والكبرياء الأجوف والمنطق الشائه، خاصة وهو يقول للملازم ساندريني ان الدولة أهم من مشاعر الأفراد، وانه لن يعطيه متعة المحاكمة العسكرية.

وتبرز ايرين باباس في دور مبروكة، وقد جسدت ألم الأم الهائل لفقد ولدها في لقطة لامثيل لها وهي تستمع إلى خبر مقتل اسماعيل، فتنحني على الأسلاك الشائكة، وتنغرز الأسلاك في رأسها وهي لا تدري. وكذلك راف فالوني في دور الكولونيل ديوديتشي، وهو دور مركب أكثر من أي دور آخر، ومع ذلك فقد أداه صامتاً أغلب الوقت بينما تغلي التناقضات داخله بين ولائه للجيش الايطالي كجندي، وبين رفضه لممارسات هذا الجيش في ليبيا. وأخيراً هناك رود سيجر في دور موسوليني. وقد سبق أن قام بهذا الدور عدد من الممثلين، ولكن هذه المرة هي الأولى التي يتجسد فيها ديكتاتور ايطاليا دون انفعالات أو حركات تشنجية، وانما بتلك النظرات التي تعبر عن الثقة المجنونة بالنفس.

و يبدع موريس جارف في تأليف الموسيقى، كما يبدع مصطفى العقاد في استخدامها حيث تكون. فهناك ألحان معينة للتعبير عن القوة الغاشمة، وأخرى للتعبير عن لحظات الحزن والأسى الممزوج بالقوة والصبر. وفي كل هذه الألحان كان الموسيقار الكبير يعكس احساسه القوي، وانفعاله الحار بمضمون الفيلم.

لقد حوَّصر فيلم «عمر المختار» اعلامياً في الغرب ، ولكن هذا شرف له . وقيل عنه «دعاية عربية مفضوحة» ، والواقع انه «دعاية عربية كاشفة» .

اننا امام فيلم وطني تاريخي اجتماعي سياسي عربي اسلامي ليبي ، صنع لنا ، لكل العالم العربي ، ولكل مايسمونه العالم الثالث . ولسوف يبقى هذا الفيلم طويلاً في ذاكرة الزمان .



«البهلول»..

مرعي مذكور

يداً واحدة .. وقال ان الفكرة لا تخر
الماء .. وقال انها ستشغل الرؤوس
الكبيرة زمناً طويلاً ونقعد اياماً نضحك
ونضرب الطبل ونلف بالرايات ونسد
الطرق ونجوب النجوع المجاورة
ونتهف لـ «البهلول»!

وقال ولد في حزم: أحسن ..
لاشيخ نجعنا ولاشيخ نجعكم ..
ودخلت الحكاية في الجد ..
ضرب صيتنا ، وحلت الوفود ..
اصبحنا في قعدة كل وفد نجعهم
ونصطنع الجد ، وبعد رحيلهم نموت

واحد قال لواحد ، والواحد قال
لواحد ، وانتشرت الحكاية بين شبان
نجعنا .. اصبحنا في كل قعدة وفي
كل وقفة وفي كل لعبة نحكها لأنفسنا
.. ونضحك .. قلناها وصدقناها ،
لكنها عششت في ادمغتنا عندما تعدت
زمام نجعنا ، فقد جاءنا — مع غبشة
احدى الليالي — وفد النجع الغربي
.. ساعتها وقف الولد المعمم زينة
شبان نجعهم وقد امال الشال على قرنه
وضربه بعزمه في ارض الحلقة امامنا
وحلف بأيمانات المسلمين انهم معنا

على انفسنا من الضحك..

لكن الامر تطور .. وكثرت
قعدتنا ..

تركنا — دون قرار — الكرة
«الخيوش» ولم نعد نتقاذفها بالعصى
على ضوء القمر، ولم نشد الحبل ..
اصبحت قعدتنا في ساحة المرماح :
نقعد قعدة عرب ونفرد شيلاننا ونكوم
عليها مافي جيوبنا من طماطم وبصل
اخضر وبيض وجزر واكواز ذرة .
وارغفة .. نأكل وندفء انفسنا ونتدبر
الخطئة حتى يظهر رجلنا في عيون
الناس ، ورجلنا — البهلول — ولا هو
هنا .. كأن الامر لايغنيه ولا يمسه
.. طيبته هي طيبته ، وضحكته هي
ضحكته ، و«ريالته» هي هي على
صدره في خيط طويل لا ينقطع ..
ومع ذلك نحب البهلول الذي
لايكذب علينا ولا على الناس ..

الشيخ «سعيد» الذي يمر بنجعنا
كل هلة قمر ليفتح الكتاب ويفك
العرسان عرف طريقنا ، قال : إننا
«هبل» ولا نفهم .. وقال ان
المسألة يلزمها رسميات ومصاريف
وتقديم تأمين وكشوف وتكتيك ..

تعبنا من المسألة .. قلنا له اننا
نتكتك كل ليلة من البرد .

وكل ليلة لالعب ، نقعد القعدة ،
و«نبز» مامعنا ونسقبل الوفود ونوع
الوفود ..

مشينا في خطتنا وطاوعنا الشيخ
سعيد ، فوضناه في الجري وراء
الاجراءات ومشى فيها ..

شبان النجوع المجاورة جدعان ،
اصبحت وفودهم تحمل معها كل ليلة
الخبز والشاي واقماع السكر وصوراً
مرسومة للبهلول ، رجلنا ورجلهم ورجل
النجوع المجاورة ..

رصصنا زجاجات الحبر والصبغة
الحمراء والكركم والورق العريض ..
صفصف «كتاب» النجع على
سيدنا ، وانصرفنا الى الحيطان وقلوع
المراكب التي تحل علينا ..
«نملت» ايدينا من الكتابة ..
واصبحت قلوع المراكب رسائلنا لكل
الناس :

— البهلول رجل الحق ..

— البهلول يختلف ..

— البهلول لا يناور ..

— البهلول رجلنا ورجل الجميع ..

مع مرور الايام تعقدت المسألة ..
كلوبات تلف النجع وعربات تدخل
عليها لافتات كبيرة ، كل لافتة مرسوم
وسطها جمل كبير ، وطبنجات ورايات
وطبل وزمر ، وشيخ نجعنا في الزفة
يوزع ضحكاته وابتساماته وتمنياته
ويلوح بيديه ويخطي عتبات البيوت
المفتوحة : يسلم على الجميع ويحضن
الاطفال ويداعب العجائز ..

عملنا ماقاله الشيخ سعيد ،
احضرنا جريد النخيل واستخدمناه في
الدعوة ورسمنا نخلات كثيرة على
الرايات .. تجاوب معنا شباب النجع
.. احضروا نخلات صغيرة و«سعفا»
و«ليفا» وعلت هتافاتهم :

« النخلة طرحت زغلول » .

«والجمل اكله الوابور» ..

تحملنا شتائم واهانات كثيرة
وتضييق في المصروف ، وازرقت
جلودنا من الكدمات والكرابيج
و«الهرس» واوامر النوم مع المغارب
.. لكن الامر سار كما هو : الشيخ
سعيد في الاجراءات التي يعرفها ،
و«البهلول» — رجلنا — كما هو
لازال على نفس قعدته المعروفة في

ظهر وابور الطحين ، رأسه الصغير
المسحوب مثل البطيخة (الكينجي)
المحلق — دائما — بالموسى فوق
وجهه مستديم الضحك ، وفمه
«المغندق» على اخره والخيط
الهلامي اللزج المنحدر — من ذلك
الفم المشقوق — الى صدره ، وعصاه
الغليظة المسنودة في جواره ..

كل ما جد أن الحكاية بدأت
تستهوي غيرنا ، وهلت النخلات
الصغيرة على قعدتنا في المراح ..
فجأة جاءت الحكومة انتشر
رجالها بنياشينهم الذهبية والطيور
والرايات الصغيرة فوق اكتافهم ،
وسدوا دروب نجعنا ..

في الليلة الموعودة نمنا آخر
الليل ، وقمنا على صرخة مخ جارحة
.. انطلقنا من بيوتنا مع الفزع ،
وتدافعنا بين ارجل الكبار ..

وكانت خيبتنا كبيرة عندما وقفنا
في الحلقة الكبيرة على ضوء
الكلوبات .. وجدنا «رجلنا» على
ظهره وعيونه واسعة مخيفة ، وخيط
دموي اسود يتدلى من فمه المشقوق
على آخره ..

قصة قصيرة

أحي والأزواج السبعة

محمد
علي
سعيد
سعيد

— ١ —

ماتت في تجاويف الفم، غيظاً من
خوف، أو خوفاً من غيظ مكتوم أن
يظهر.

وصراخي كان يصم الأذان،
صراخ لا واع لا يعرف معنى الخوف،
وبكاء هستيري، لا يا أمي لا .. أنا
صاحب الحق .. الغرفة هي كل
كياني ووجودي، كتبي، كرتي،
أشياء، ورسومي فوق الجدران تجسد
أحلامي، حتى الأحلام، تأخذها تلك
الغجرية؟

من شعري جذبتني أمي ..
صفعات فوق الوجه .. وبكاء ..
ضربات بسياط أصابعها ألهمت الظهر
.. ركلات في بطني .. ودعاء: أن
ياخذني الرب ويرحمها فأنا الاشكال .
وتداعت أمي باكية، وصراخ صبي
مظلوم، في قلب الأم يقطعه، يخرج
من جوف الصدر، قطعاً من غيظ
مكتوم، وسباباً مكتوماً أيضاً، يصل
الآن بقايا أحرف ميتة، لا معنى فيها،

لن أنسى ذاك اليوم .. وهل يمكن
أن أنسى؟ حين أتتنا تلك العجرية
ذات مساء كانت تبدو منكسرة، تتدثر
في أثواب فتاة ريفية، تتحدث في
استحياء ظاهر، قالت: آويني ياطيبة
القلب، لمي شعث فتاة ظلمت،
طردها كل ديار المعمورة، كنت صغيراً
في تلك الأيام، لكنني في تلك اللحظة
لم أرتح للأمر، وهممت بأن أرفع
صوتي معترضاً، لكن الأم — سامحها
الله — رمقتني بعيون تقدح شرراً أن
أسكت .. لا لن أسكت يا أمي ..
يبدو أنك خائفة منها .. الآن تلومين
لكن ماجدوى أن نتلاوم؟ لو كنت
سمعت كلامي .. لو كنت أطعت
أحاسيسك، أذكر أنك كنت تخافين
.. من غربتها، وغرابة منظرها كنت
تخافين .. ياليتك يا أمي أوصدت
الباب فلم تدخل، كنا نقدر أن
نصرفها، لكن دخلت، وخُدِعتِ،
قالت: آويني ياطيبة القلب، يا
صاحبة البيت الطاهر، في بيتك متسع
لي ولأمثالي الضعفاء، والرب أفاض
عليك .. لو كنت حسمت الأمر،
لكنك قلت: يابنتي، أنت تظنين

البيت وسيعاً لكن لا، مافيه سوى
غرفة ولدي، والأخرى لي، قالت:
ياطيبة القلب، يكفيني ركن في أية
غرفة، أو أي فناء، دهليز البيت كبير،
والأفنية كثيرة، مارأيك لو أسكن في
مطبخ بيتك. واخيراً كالمعتاد، وبطيبة
قلبك يا أمي، خدعتك بسيل الألفاظ
المعسولة، والضعف البادي في
اللهجة، تمتمت موافقة: أهلاً يابنتي،
ولتعتبريني أمّاً أو أختاً كبرى.

— ٢ —

الأفعى الناعمة الملساء، ظلت
تحتال بخبث ودهاء، حتى سكنت في
غرفة أمي، مع أمي في غرفتها،
وبرغبتها سكنت، لكن هل رضيت؟
أبداً لم تطق العيش بكنف الأم، لم
تلبث أن ضاقت بالغرفة، خلعت ثوب
المنكسرة وقناع القروية، صارت سافرة
الوجه، وتبدت بوضوح سحتها
العجرية، ذات خطوط غربية، ورتوش
شرقية.

لايمضي يوم يا أمي إلا دامعة
العينين تنامين، تشب معركة في كل
صباح، فتاك يؤرقني، النور مساء

الكلمات: «فليأخذك الرب
ويرحمي، أنت الاشكال».

— ٣ —

في اليوم التالي، فوجئنا بالفجرية
تقتحم الدار بصحبة جمع تسبقه عاصفة
دخان أسود، يتلوى من غليون ضخ
قد حُشِر بزاوية الفم اليمنى، يتبعه
رجل يلبس قبعة سوداء، كان غريب
السحنة ذا أنف أقنى يشبه منقار
غراب، يحمل منظاراً أسود يحجب
عينيه، في جيبي معطفه الأسود قد
حشر يديه.

كان المشهد من نوع لم تألفه عيوني
من قبل، ومن بعد، عرفت بأن
العاصفة السوداء خير في فن الديكور،
أما باقي الجمع فعمال نشطون.

الفجرية فتحت باب الغرفة
للإعصار الأسود، ولفرط ذهولي، لم
أدر بنفسي وأنا أتلسل من بين
السيقان، أطلع أحلامي ونقوشي فوق
الجدران.

مط خير الديكور الشفتين .. رفع
عصاه مشيراً نحو الجدران وغغم: هذا

يزعجني، ما هذا؟ هو يدخل عندك
كل دقيقة، هو يخجلني، والحل؟؟

الحل ضياع الغرفة يا أمي الساذجة
المسكينة، قالت بالحرف الواحد
استأجر غرفة ابنك اعتزل بعيداً عنكم،
أنتم أنماط ريفية، ضمي ولديك
لجناحك، ومكانك يسع اثنين وأكثر.

وهجوم تتري محموم، نقلتني تلك
الفجرية من مملكتي، أجلتني في
عنف شرس عنها، سلبتني ذاتي
وكياني، في الغرفة كانت نفسي،
كانت أحلامي، ونقوشي كانت فوق
الجدران تجسد كل الآمال، لكن
ضاعت .. ما العمل الآن؟ لم
تستكف بتغيير المزلاج فأبدلت الباب
بغيره .. صحت بأمي، قامت تعترض
على التبديل، سكنت حين تراءى
شبح القبقاب الخشبي بكف الفجرية
وهي تقول: ابنك ليه بعيداً عني،
كادت أمي تندفع إليها، لكن موجات
القبقاب الخشبي بعيداً ردتها .. وتفجر
شلال الغيظ المكبوت فأغرقني،
فَجَذَّبَتِ الشَّعر، وصفعت الوجه،
وشددت ذراعي، ولسانك يعضغ نفس

حماقاته، لا وقت لدي، ليه بعيداً
عني .. جففت الأم الدمع وجاءت في
ذعر ماذا يا ولدي؟

كادت تشتبك مع العجرية، قد
فاض الكيل، لكن حيائك من أغراب
بالبيت أو من صورة موجات القبقاب
الخشبي، ردتك إلي، وجَدَّبْتُ الشعرَ،
وصفعت الوجه، وشددت ذراعي،
ولسانك يتلو نفس المَوَالِ: «فليأخذك
الرب ويرحمني أنْتَ الاشكال».

— ٤ —

ما هذا؟

رسم غجري .. فتاة تحضن شرطياً
في وضع الرقص .. وقفت أمام الباب
لأتأمل في النقش .. زي الشرطي
جميل، قربت النظر ودققت .. تغيم
المرثيات وينقشع الغيم .. أحلق
مذهولاً لا أعرف صحواً من نوم .. هل
يمكن هذا؟ فتاة عارية تخفي عورتها
نجمة .. ووجه للشرطي قبيح .. أدت
المقبض بالباب أطلع غرفة أحلامي ..
الغرفة كانت لي دارت عين فتاة
الشرطي .. سبقتني .. غمزات دنسة

تشويه، تخريب تدمير، لا أدري بم
غمغم بالضبط، لكنني أذكر قوله: لا بد
من التغيير، وأشار إلى العمال
فنشطوا.

طرقات المطرقة على رأس الأرميل
ابتعثت في رأسي أوراًماً كروية، سن
الازميل انغرز بأحلى نقش خطته يداي
.. نقش طيب .. حلم المستقبل ..
وصل الأرميل لعين طبيبي المنقوش،
انفجر الحائط بالدم، اصطبع الباطو
الأبيض بالبقع الحمراء، وحين مسحت
الدمع المهر من العينين اتضح بأن
الدمع المهر دماء، والازميل حديد
مسنون في اذن طبيبي المنقوش، هأنذا
انتزع الأرميل من الاذن المثقوبة ..
أصرخ ألماً مجنوناً .. يا أماء فقدت
السمع .. والسماعة سقطت من عنق
طبيبي، وتلتها جثة حُلُمي .. حُلُمُ
المستقبل صار تراباً منثوراً في أرض
الغرفة، انتبه الجميع لصرخاتي، فأشار
خبير الديكور وأطلق غمغمة من أنفه:
ما هذا؟! ولن؟! هل جنّ؟!

في أُمي صاحت مستأجرة الغرفة،
قالت: ولدك هذا ماعدت أطيق

أسبلت الأم العينين، وانسكبت منها
النظرات على الأرض فلم أرها،
وشفاه بالصمت تتمم: «أحباب
القديسة كثرة».

في تلك اللحظة طار صوابي، فإذا
بي أمسك أُمي من كتفها، أنفضها في
عنف مجنون مهزوم، وأنا أصرخ فيها أن
قولي: ما الحل؟!

— يا ولدي لاحلّ سوى الزوج .. رجل
يحميك ويحميني، ينقذنا من شر
الأفعى ..

انهار السمع بأذني، والرؤية في
العين انطفأت، والقول؟ لا أدري
ما قلت لكن أحسست بأُمي تجذب
شعري، تصفع وجهي، تبكي
متشنجة، وتشد ذراعي تبعدني وهي
تلوك الكلمات:

«فليأخذك الرب ويرحمني، أنت
الاشكال».

— ٥ —

واقترنت أُمي بالزوج .. عند العم
— زوج الأم — صرت أعيش .. وسط
الأبناء وزوجته الأولى .. أبنيك في
أحضانني .. ولد من أولادي ..

.. يفهمها الشرطي .. مدّ الكف
ليصفعني ثم يطوح بي، يُبعدني، ها
قد عاد يلف بساعده المقتول الخصر ليتم
الرقص.

جاءت أُمي تسحبني في رفق،
تتحاشى نظرات فتاة الرسم العجري
الوقحة، وعيون الشرطي الأوقح، الأم
تتمم في صمت شارد: الغرفة يا
ولدي مُحكَّمة الغلق .. لكن الغرفة
لي .. لو غيرت الشكل مئات المرات،
أو صبغتها آلاف الألوان، هي لي ..
حتى لو رسمت كلّ رجال الشرطة
فوق الباب هي ملكي .. مملكتي ..
أنسيت؟!

— كانت يا ولدي ..
— آمالي فيها .. ذاتي وكياني ..
أحلامي.

— أحلام يا ولدي لاغير .. تلك الأفعى
دنست الغرفة والبيت فهجرته ملائكة
الرب .. سدّدت النظر إلى الأم ..
والشر من العين يطير، وسؤال بالعقل
يئن.

— أغراب يأتون إليها، تحويهم معها
الغرفة، والباب عليهم قد أحكم غلقه.

نفثت في كأس البطل السم ومات .

— ٦ —

فجعت أُمي برحيل البطل الزوج ..
لم تكن الصدمة في موته ، بل
كانت في سنوات ضاعت سنوات
عاشتها في سجن الوهم .. لكن هل
يُست ؟ أبداً .

وارتبطت أُمي بزواج ثان ، وتكرر
حلم الرجل الزوج ، حلم خلاص
أبدي ، حلم البطل الغائب تدعوه
ليأتي ، تعشقه ، تعطيه العمر ، لكن
الأمل الموعود تأخر ، والبطل المزعوم
تردى .. مات صريع الغزل المكشوف
مع الغجرية .

— ٧ —

وتوالى الأزواج على أُمي .. زوجاً
تلو الآخر .. كانوا أزواجاً مختلفي
الأنماط أذكر زوجاً منهم .. اعتاد بأن
يتخفى في ثوب هندي .. يحمل
مزماراً هندياً .. يعزف ألحاناً ساحرة
.. تستدعي الأفعى كي تظهر .

— ٨ —

واقترنت أُمي باللص .. مرتدياً

سأحطم تلك الأفعى الدنسة وأعيد إليه
الغرفة ، هذا وعد مني أن أرميها من
نافذة الغرفة للبحر .

عشقت أُمي البطل الأمل الزوج ،
خيل لي في تلك الفترة أن قد عاد
إليها بعض شباب غابر .. كانت أُمي
— فيما يحكي الناس — تتمتع منه
بفيض غامر .. عاشت أياماً رائعة في
كنف الزوج .. غرقت في عشق
الأحلام .. وماعرفت إلا بعد فوات
الوقت بأن الأحلام مجرد أوهام .

الأفعى الملعونة الخبيثة كانت
أخبث مما نتصور ، غابت في جوف
حجر الغرفة .. مستسلمة ذابت في
أحضان الشرطي ، وظلت في هذا
الوضع الشائق ، حتى كنا في فصل
الصيف وزوج الأم كعادته يستلقي
في دهليز البيت المكشوف ، فانسلت
تلك الأفعى ذات صباح باكر ..
لدغته وعادت للجحر بسرعة .

ظل الزوج عليلًا عدة أعوام ، كان
يقاوم آثار اللدغة ويكابر ، لكن
الأفعى لم تمهله طويلاً هذه المرة ، فقد
انسلت ذات مساء في العتمة ..

يا طيبة القلب تعالي لن تجدي خدأً في
الوجه .. قد قام الأزواج بسحقه ..
يا طيبة القلب تعالي لن تجدي في
الجسد ذراعاً .. قد قام الأزواج

بكسره .. والباب المغلق هل يفتح ؟
أبصرت الرسم العجري على باب
الدار .. وعلى الأبواب الأخرى نفس
الرسم .. فتاة تحضن شرطياً في وضع
الرقص .. كل الأبواب عليها نفس

الرسم .. عبرت الأنهار جنوناً بذراع
مكسور .. وقطعت البحر بجسد مكدود
.. أبحث عن طيبة القلب واجتزت
الصحراء مذهولاً .. ألقى أشعاراً

عربية .. مجنون قيسك ياليلي ..
أبحث أبحث عن طيبة القلب ..
كانت ملقاة تحتضر .. فرميت الجسد
بجانها فصيري هو نفس مصيرك يا
أمي .. أما الأزواج ، فقد اجتمعوا
طرف العجرية ليعتذروا .

زي الأبطال .. ابتز اللص المال ..
اغتصب الذهب من الصدر .. واغتال
الأمل من القلب .

— ٩ —

عاشت أمي تجربة زواج نارية ،
وجوه سمر ، وعيون حمراء ، وألسنة تتكلم
بالأسرار ، تحلف بالنار على النار .. أن
تشوي تلك الأفعى .

— ١٠ —

عاشت تجربة الشعوذة والسحر ..
شيوخ بعمائم خضر .. يتلون نصوصاً
وطقوساً تستدعي الأفعى كي تظهر .

— ١١ —

عدت إلى الأم جريحاً .. مهموم
الصدر الملمم أشلائي .. ألفت الباب
وقد أقفل .. صحت بأعلى صوتي :
يا طيبة القلب تعالي .. لن تجدي شعراً
في الرأس ، قد قام الأزواج بنزعه ..



المقتبس في النحو واللغة والأدب



خالد
سعود
الزيد

٢٢ — الجُلُنْدَى والجُلنداء :

جُلُنْدَاء (بضم أوله وفتح ثانيه ممدودة) وجُلُنْدَى (بضم أوله وثانيه مقصورة): اصطلاح خاص بملوك عمان. قال السالمي الكبير رحمه الله في كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان): (كان ذلك في الزمان الاول فكل ملك عندهم يسمى الجلندي، كما أن قيصر اسم لكل ملك على الروم، وكسرى لكل ملك على الفرس، والنجاشي لكل ملك على الحبشة، وتُبَّع لكل ملك على اليمن وحضرموت، ثم تغير هذا

الاصطلاح الخاص وصار الجلندی اسما لكل من سمى به من ملك أو غيره وبقي العرف محفوظاً عند الأجانب) قال الاعشى :

وَجُلُنَدَاءَ فِي عُثْمَانَ مُقِيمًا ثُمَّ قَبَسَا فِي حَضْرَمَوْتَ الْمُنِيفِ
وقد قلنا : إن قصر الممدود جائز فصَحَّ أن تقول : (الْجُلُنَدَا) بلا همزة
(طالع رقم ١٥) .

٢٣ - أول من ملك من الأزدي في عمان :

ان أول من لحق بعمان من الأزدي (مالك بن فهم) وهو القائل :
أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رمانى
قتله ولده (سليمة) بالخطأ في قصة مشهورة رواها السلمي ، وأثبت
القصيدا بتمامها .

٢٤ - وقانا لفحة الرمضاء :

قال أبو نصر احمد بن يوسف السليكي المنازي :

وقانا لفحة الرَّمضاء وادِ	سقاها مضاعف الغيث العميم
نزلنا ذوحه فحنا علينا	حنو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا	الد من المدامة للنديم
يراعى الشمس انى قابلتها	فيحجها ويأذن للنسيم
تروغ حصاه حالية العذارى	فتلمس جانب العقد النظم

ويروى (وقاه مضاعف النبت العميم) .

٢٥ - متى يتألم أبو العلاء المعري ؟ :

قال ابن خلكان : (ابو النصر بن يوسف السليكي ، المتأزري الكاتب
كان من أعيان الفضلاء ، وأمائل العشراء ، وزر لأبي نصر احمد بن
مروان الكردي ، صاحب ميثافارقين ، وديار بكر . وسيأتي ذكره إن شاء

الله تعالى . وكان فاضلاً شاء كافياً ، وترسّل الى القسطنطينية مراراً ،
 وجمع كتباً كثيرة ثم وقفها على جامع ميفارقين ، وجامع آمد ، وهي
 الى الآن موجودة بخزائن الجامعين ، ومعروفة بكتب المَنَازِي . وكان
 قد اجتمع بأبي العلاء المعري بمعة النعمان ، فشكا ابوالعلاء اليه
 حاله ، وانه منقطع عن الناس وهم يؤذونه ، فقال : ما لهم ولك ، وقد
 تركت لهم الدنيا والآخرة ؟ فقال ابو العلاء : والآخرة أيضاً ؟ وجعل
 يكررها ، ويتألم لذلك ، وأطرق فلم يكلمه الى أن قام .

٢٦ - من روائع الشعر الصوفي :

قال عبدالله بن القاسم بن المظفر الشَّهْرَزُورِي :

لَمَعَتْ نارهم وقد عَسَعَسَ الليلُ	وملّ الحادي وحرار الدليلُ
فتأملتُها وفكري من البَيِّ	نِ غليلٌ ولحظُ عيني كليلُ
وفؤادي ذاك الفؤاد المعنَى	وغرامي ذاك الغرام الدخيلُ
ثم قابلتُها وقلت لصُحبي	هذه النار نار ليلي فيلوا
فرمّوا نحوها لحاظاً صحيحاً	تِ فعادت خواسِئاً وهي حُولُ
ثم مالوا الى الملام وقالوا	خُلِّبَ ما رأيت أم تخيلُ
فتجنبتهم وملت اليها	واهوى مركبي وشوقي الذميلُ
ومعي صاحب أتى يَفْتَفِي الآ	نار والحبُّ شَرْطُه التطفيلُ
وهي تعلو وغن نندو الى أن	حجرت دونها طُلُولُ مُحُولُ
فدنونا من الطلول فحالت	زَقَرَات من دونها وغليلُ
قلت مَنْ بالديار قالوا جريح	وأسير مُكْبِلُ وقتيلُ
مالذي جئت تبتغي قلت ضيف	جاء يبغي القِرَى فأين النزولُ
فأشارت بالرحبِ دونك فاعقِرْ	ها فما عندنا لضيف رحيلُ
مَنْ أنا ألقى عصا السير عنه	قلت مَنْ لي بها وأين السبيلُ
فحططنا الى منازل قوم	صَرَعَتْهم قبل المذاق الشَّمُولُ

درس الوجد منهم كل زئيم
فهور زئيم والقوم فيه حلول
منهم من عقى ولم يبق للشـ
كوى ولا للدموع فيه مقيـ
ليس إلا الأنفاس تخبر عنه
وهو عنها مبرأ معزول
ومن القوم من يشير الى وجـ
د تبقى عليه منه القليل
ولكل منهم رأيت مقاما
شرحه في الكتاب مما يطول
قلت أهل الهوى سلام عليكم
لي فؤاد عنكم بكم مشغول
وجفون قد اقرحها من الدمـ
ع حنيئاً الى لقاءكم سيول
لم يزل حافز من الشوق يحدو
ني اليكم والحادثات تحول
واعتذاري ذنب فهل عند من يعلم
عذري في ترك عذري قبول
جئت كي اصطلي فهل لي الى نار
كم هذه الغداة سبيل
فأجابت شواهد الحال عنهم
كل حد من دونها مفلول
لا تروقنك الرياض الأنيقا
ت فن دونها رُباً ودُحُول
كم أتاهم قوم على غرة منـ
ها وراموا أمراً فعز الوصول
وقفوا شاخصين حتى اذا ما
لاح للوصل غرة وحجول
وبدت راية الوفا بيد الوجـ
د ونادى أهل الحقائق جولوا
أبن من كان يدعينا فهذا الـ
يوم فيه صبغ دعاوى يحول
حلوا حلة الفحول ولا يضـ
رع يوم اللقاء إلا الفحول
بذلوا أنفُساً سخت حين سـ
خت بوصال واشتُضِغِرَ المبدول
ثم غابوا من بعد ما اقتحموها
بين امواجها وجاءت سيول
قذفتهم الى الرسوم فكل
دمه في ظلوها مظلول
نارنا هذه تضيء لمن يشـ
ري بليل لكنها لا تُنيل
منتهى الحظ ماتزود منه اللحـ
ظ والمدركون ذاك قليل
جاءها من عرفت يبغي اقتباساً
وله البسط والمنى والشو
فتمالت عن المنال وعزّت
عن دُئو اليه وهو رسول
فوقفنا كما عهدت حيارى
كل عزم من دونها مخذول

ندفع الوقت بالرجاء ونأهب لك بقلب غذاؤه التعليل
كلما ذاق كأس يأس مَرير جاء كأس من الرجا معسول
فاذا سَوَّلَتْ له النفس أمراً حيد عنه وقيل صبر جميل
هذه حالنا وما وصل العـلـ م اليه وكلُّ حال تحوُّل
قال ابن خلكان : (وإنما أثبت هذه القصيدة بكاملها لأنها قليلة الوجود ،
وهي مطلوبة . وحكى عن بعض المشايخ أنه رأى في المنام قائلاً
يقول : ما قيل في الطريق مثل القصيدة الموصلية ، يعني هذه .)

٢٧ - حكم قديمة :

قال زين العابدين علي بن الحسين بن أبي طالب عليهم السلام : (ان
الله يحب المؤمن المذنب التواب .) وقال ميمون بن مهران رحمه الله :
(قولوا لي ما أكره في وجهي ، لأن الرجل لا ينصح أخاه حتى يقول له
في وجهه ما يكره .)

٢٨ - الأضبع :

في الإضبع عشر لغات : فتح الهمزة وضمها وكسرها . وكذلك الباء .
فهذه تسع لغات والعاشر الأصبوع . وقال العيني : والسبابة من الاصابع
التي تلي الابهام ، وسميت بذلك لأن الناس يشيرون بها عند الشتم .

٢٩ - أَهْلٌ يَأْهَلُ :

تقول : أَهْلَ المكانِ أو البلد : كان فيه أهله وعُـمِرَ فهو آهَلٌ ومأهول .
وتقول : تَأْهَلُ : اتخذ أهلاً . وأهْلُ الرجل : زوجته . وأهل المذهب : من
يدين به . وأهل الأمر : ولاته . وأهل الوبر وأهل المدر : سكان البادية
والحاضرة . و(أهلاً وسهلاً) بالنصب على المفعولية أي صادفت أهلاً
لاغرباء ووطئت سهلاً لا وعراً . والأهل يجمع مصححاً بالواو والنون
فتقول : جاء الأهلون ، وذهبت الى أهليهم وأهلينا وتجمع جمع تكسير :
فهم أهالٍ وآهالٍ . وبالألف والتاء : أهلات وآهلات .

قال قعنب بن أم صاحب في أناس من قومه كانوا يناصبونه العداوة ،
ويتبعون عثراته فيشهرونها في الناس :

ولن يُراجِعَ قلبي وذهم أبداً زكنتُ منهم على مثل الذي زكيتوا
كلُّ يداجي على البغضاءِ صاحبةً ولن أعالِهم إلا كما غلّيتوا
صمُّ اذا سمعوا خيراً ذكرتُ به وإنْ ذكُرتُ بسوءٍ عندهم أذنوا

قال البطليوسي : يجوز في (ودهم) النصب والرفع ، لأن المراجعة فعل
لايصح وقوعه الا من اثنين فما فوقهما . ومن راجعك فقد راجعته .

٣١ - إفعالات إفعيلاً :

إِبْيَاضَتِ الشمسُ إِبْيَاضاً على وزن إفعالت إفعيلاً . وهذه الصيغة
تدل على المبالغة . يقال : إِبْيَضَ الشيءُ إذا صار ذا بياض ثم إذا أرادوا
المبالغة فيه ينقلونه الى باب الافعال ، فيقولون : إِبْيَاضَ وكذلك : احمرَّ
واحمرَّ وقال ابن حجر رحمه الله انما يقال ذلك في كل لونٍ بين لونين .
فأما الخالص من البياض مثلاً فانما يقال له : أبيض . وقال العيني
رحمه الله : (هذا القول صادر عن ليس له ذوق من علم الصرف ولا
اطلاع فيه .) والتحامل الذي في عبارة العيني محمول على العداوة
التي كانت قائمة بينه وبين (ابن حجر) .

٣٢ - كاد يكاد :

كاد : قارب الفعل ولم يفعل . تقول كاد يبكي أي قارب البكاء ولكنه
لم يبك . فالفعل كاد من أفعال المقاربة . وضع هنا للدلالة على قرب
وقوع الخبر مثل كَرَبَ وأوشك . والراجح في كاد أن لايقرب بأن عكس
عسى . وقال بعضهم : إذا أَثْبَتَتْ نَفْتٌ وإذا نَفَتْ أَثْبَتَتْ . ومن أمثلة
أنها اذا دخل عليها النفي كانت للاثبات قوله تعالى : (فَذَبِّحُوهَا وما

كادوا يفعلون). دخل عليها النفي فافتضى الاثبات لأن فعل الذبح واقع بلاشك. وقالوا: إذا دخل عليها حرف النفي ينظر هل دخل على الماضي أو على المستقبل فان كان ماضياً فهي للاثبات وان كان مستقبلاً فهي كالأفعال. وقيل غير ذلك.

٣٣ - دخول الألف واللام على العلم:

عباس وحسن وحسين أسماء أعلام ويجوز دخول الألف واللام على العلم. فتقول: العباس، الحسن، الحسين، محمد.. الخ للمحوصية أو للتعظيم والاجلال.

٣٤ - من دقائق البخاري في التحديث:

إذا أطلق (سفيان) فالمراد به (الثوري) وأما اذا روى عن (ابن عيينة) فإنه يبينه. وقالوا: إذا قال البخاري رحمه الله: (حدثنا اسحاق) ولم ينسبه فهو اسحاق بن رَاهَوِيَّه.

٣٥ - الحصير:

سمى الحصير حصيراً لانضمام بعضه الى بعض. وسمى وجه الارض حصيراً. وقال الجوهري: (الحصير البارية). والبرى التراب. والذي نعرفه أن الحصير يصنع من خوص النخل اما البارية فتصنع من أسل ومن كولان وهو نبت البردي. ولا يزال الحصير والبارية معروفين من عامة الناس حتى اليوم. فهما ليسا مجهولي الصناعة والاسم.



الدروامة

شعر : حامد عبد الصمد البصري

ماشياً

ماشياً في الظهيرة

فوق صدر التراب

رأسه

غائب

حاضر في السراب

يشرب الشمس .. والريح والذكريات الكثيرة

تحتويه التي اغلقت بابها

مرة حين غنت لها فوق اعتابها

في اكتئاب

— ان قلبي يضج .. يغطيه عشب الطفولة

يقرب باب المجيء اليك وينسى الذهاب

— كل شيء ما يزال هنا
في كتاب الهوى
وأشار الى رأسه
قرأ الحلم مرتعشاً
آه كم انت قاسية
عبر الجسر مندهشاً
ها ... هنا ، ينفض الأمس افعاله
ههنا الحب كان الى الركبتين
آه اين الاميرة
تغسل القلب .. تسكنه
مثل فاختة
في السماء الوطيئة حيناً
وحيناً بلاد الغصون النضيرة

*

روحه
عانق الذات
عن زمن ضاع يسأله
من يكون الذي؟؟
... ..؟؟

*

قلبه دائخ
بروائح باكورة لا تنام
يتحسس اثيابه
يتلمس هيكله

لم يكن ... !!
لم كان ... ؟
كل شيء على مايرام

*

فجأة
يتوقف منزلقاً
في حساب الزمان

*

فوق طاقته عمل المستحيل
ربما
لم اكن ملزماً
— يبرر اخطائه —
بابتئاس طويل
لملم الخطوات
ادار حقيقته
مثلما يشتهي ان يكون
فارتخت عضلات الجبين





قصة قصيرة

الحريق

بقلم: جابر النبي الحلو

والنادرة والملونة، يتحسس الأشياء في بعدها ويشمها ويضمها بعينين كليتين، وهي الزوجة تجري وتسال الأحاب والأصحاب، تلهث وفي ذيلها العيال .. تدق الباب تقول أغيثوا سيد، يا جميلة أدخلني الأهله من شباكي وهات السمك حتى أعطيه ألوانه الحمراء والصفراء، وتحت

مرت الليالي طويلة ومجهدة، السرير لا يتحرك من تحته، ولا هو يبرحه، وماعدت الشمس تقف على الشباك. أين الشمس يا جميلة؟ يسأل، مامرت أسراب الحمام، ورائحة التمر حنة ودعت المكان، كان يمد يده — التي لاتصل — للمكتبة ذات الخشب العتيق والكتب العتيقة

الشجرة يقف المسيري وحده بعيداً
تحت لون البنفسج منتظراً الغروب،
متكئاً على عصاه في حالة انتظار
ليحط في عتامة الليل بقلب دار سيد،
والزوار يربطون الحمير خارج الدار في
أوتادها، ويركنون دراجاتهم،
وبعضهم يأتي في «كارته»، هكذا
الرجل سيد له من الأصحاب العجائب
ذوي الأشكال الغريبة واللهجات
المختلفة، حتى ظنت زوجه جميلة أنه
يستحضرهم من كتبه. وهو نائم عرقان
ومجهد يركز على أسنانه بين الحين
والآخر.. ويقول: عيني.. يازوجي
عيني.

ولما يحط الليل بهدوئه وثقله
لاينام، يلتف في الغطاء ولايكاد يبين
وجهه النحيل في الضوء الكابي، ليال
طويلة ومجهدة، وتحت رأسه الصخاب،
وفي مقابلة السرير المكتبة العالية
العالية، هاهي ذي الكتب تتنفس،
ورائحة الورق يعرفها وتعرفه وتذهب
إليه، قال لزوجه الفلاحة أنني لن
أموت الآن، وزوجه الفلاحة لا تعرف
القراءة ولا الكتابة، لكنها تحب كتب

زوجها، تنفض عنها التراب، وتلمع
زجاج المكتبة الذي ترى من خلاله
كتب حمراء وسوداء وبيضاء، تلمع في
عناية، لم تتفرج سوى على صور الف
ليلة وليلة ذات ليلة طيبة متفجرة
بالحب، وحين يصحو في الليل يطلب
منها فنجان القهوة، ويشكو من ألم
عينه، فاجأه ذات ليلة لم يعرف سره
أحد ولم تنفع معه القطرة البيضاء ولا
الزرقاء، يشرب القهوة وينادي على
زوجه جميلة وهمس لها في عاطفة أن
الكتب قيمة ونافعة، في المقاهي
ينتظرونه وفي الأجران، آخر الليل
يرجع وأول النهار يخرج، يصرخ
المسيري في الحوارى والقرى يابن
الشياطين، تربت عليه جميلة بجنان
وتقول نعم.. الكتب نافعة، تهز
رأسها نعم نعم، وتجري إلى المنذرة
الثانية لتحلب العنزة البيضاء، وتملاً
المسقة للبط، وتذوب يدها في دفء
بيض الدجاج وتقبله وتحمد الله على
نعمته، وماذا يفيد الخناق والنقاش مع
الرجال؟ الغربال الكبير فوق المكتبة
ولفات لورق قديم لا تعرفها ومفاتيح
قديمة.

يئن على سريريه فتلهع القلوب ،
وهو الذي لم يشك ألماً من قبل ، همس
لصاحبه : عيني يا صاحبي عيني ..
هذا الخريف ثقیل ، قال صاحبه ،
وانزوى يدمع والشجرة قائمة .

كانوا جالسين على الكنبه يرتدون
الجلابيب والبدلات والأحذية والبلغ
ويحدقون فيه ، كانوا جالسين وأجمعوا
على أن الشيخ المسيري سيأتي ، وكان
المسيري في هذه اللحظة تحت الشجرة
متكئاً على عصاه ، لامفر مني ..
اعرف انني ذاهب له والحساب طويل
وأنا في انتظارهم .

يعرف أنهم لا يعرفون ، عيون
متلصصة ويد غشيمة ولا روح ، غير
أنه لم يرفض ، ماذا يستطيعه المسيري ؟
الشباك واسع يواجهه عند الحائط
السريير والرجل ، أمام الدار مساحة
واسعة فيها شجرتا تمر حنة ، واحدة
تمر حنة كبيرة تظلل الشباك ، تملأه
خضرة ورائحة زكية ، كان يركن
بظهره للجدار ويظل يحرق في الشفق
الأرجواني والصباح الأبيض ثم ينهض
على الكنبه تحت الشباك ويقفز

كطفل ويشد زهر التمر حنة ويشمه
ويضعه في أذنه ويرشقه في القلة ،
ولما مرض من ليال عديدة طلب عوداً
من التمر حنة وطلب من زوجه أن
تضعه تحت رأسه ، وضعت ثم سرقت
لأن هذا فألاً سيئاً وظلت تبكي بين
أبنائها الذين بكوا أيضاً .

كان يرقب الليل والشجر والنهر ،
والليل ينسحب الآن ، أمسك يد
زوجه ، يطفو اللون الأزرق ليصبغ كل
الأشياء ، رأى زهور التمر حنة بلون
قاتم ، والنهر قطعاً من الثلج تدفع
بعضها ، الشجرة تكبر تكبر ، تعلو وتعلو ،
تجدرت من كل أوراقها ، تعب سيد
من الاعداء والصحاب ، ملست زوجه
على شعره الخشن ، هذا الدماغ
الناشف ، تمت : يارجلي الطيب .
همس سيد : ثلج ، ردد : الشباك ..
الشباك يا جميلة . هاهي الحراء بألوانها
الزرقاء والخضراء والبيضاء تمشي على
الشجرة غارزة أظافرها في قلب
الشجرة ، وقالت الشجرة آه ، فزع
الرجل وانتفض ، هم الزوار بالوقوف ،
الحجرة محبوسة بأنفاس الزوار . تأكلت
كل الأوراق .

لم يكن الصبح جميلاً، كان الرجل
ساخناً وعرقاناً ورعشة خفيفة تهز الجسد
القوي، كان يقرأ ويزرع الشجر ويزور
أصحابه بلهجاتهم الغربية عن البلد،
ويسافر ويعود، يقول لهم: حين تمر
الخيول تثير الغبار، لاتقفلوا الشباك
واتركوا النهر يدخل. ويروح في
النوم.

في ليل لانسمة هواء فيه دخل
المسيري الحجرة، برجله اليمنى دخل،
غرز عصاه في قلب الحجرة الطري
ووراءه الزوجة والعيال والأقارب
والجيران، والنباح لا ينقطع، متشابك،
يرتدي المسيري جلباباً أزرق اللون
وجبة بيضاء ويغطي رأسه بشال
أبيض، قال سيد ولم يسمعه أحد—
ولا الكلمات خرجت من فمه—
تحسسوا «المقروطة» تحت جلبابه،
أطلقوا هم البخور، رائحة المسك
واللبان الذكر، ياسيد .. قم ياسيد،
رتقوا الأحجبة والأدعية في دابر
السريـر.

تقلب سيد على الجنب الآخر
ليواجه الحائط. قم ياسيد. هذه ليلة

الحشرات والهوام وثعابين الجحور. قم
ياسيد. ثم جلس المسيري على الأرض
وقال هيه كلنا للأرض. من عينين
واسعتين كان يتكلم، هات يا جميلة
يازوج سيد رطلاً من اللبن أو رطلين،
شاربه كث وذقنه غزيرة الشعر، حط
الذباب على جدار الحجرة ولبد. قال
اتركونا.

في هدأة الليل تمدد عن آخره
ونام على الأرض، سقف بعروق
خشب، وسرير حديد بأعمدة رفيعة
سوداء والرجل فوقه بأنفاس لاهثة،
صور زيتية لأسد وسيف، وتحف
صغيرة نادرة ومكتبة. ها أنت ياسيد
في حاجة لي، قارورة زجاجية زرقاء
من خلالتها كان سيد يشوف قواقع
البحر وسحائب السماء والبلاد البعيدة،
قارورة زجاجية رفيعة طويلة فوق
المكتبة، ولسانك الطويل ياسيد ..
ياساتر .. مسكين .. مريض ..
مسكين وعليل، نفخ بطنه وهو نائم لا
قام ولا بص عليه، لكنه نام وأخذ
يخبط دماغه في السرير، حاول سيد
النهوض إذ أقلقه شخير مصطنع وأنفاس

كرهه، عليه الآن أن ينهض، ماذا
تفعل يامسيري؟ سأشفى لو ركبت
قطار الدلتا أو الطائرة وذهبت لجراح
أو طبيب، حاول هز السرير، والآخر
يضرب السرير برأسه، هز السرير
خاف المسيري، هروا للشباك، على
الشباك قلة، ظل يشرب حتى أتى
عليها، وضعها على حافة الشباك،
الليل شجرة سوداء وعصافير بدون
زقزقة، تلفت إليه واقترب منه وضع
ظهر يده على انفه، مازال النفس
ساخناً، لا يقلقني سوى عيني يارجل،
خير، قال ثم أردف: خير ياسيد،
لا تقلق، زعق: ياجيلة أين اللبن
ياجيلة؟ فهرولت إليه السيدة من
الخارج، بيدها اناء من الفخار، أخذه
بيديه الغليظتين، حذق في صدرها، ثم
ربت على كتفها بيد خئون، وظل
يشرب اللبن ويشرب، وبعض اللبن
يسقط من جانبي فمه على جبهته، ثم
وضع الاناء خال تماماً وتجشأ، وقال
أنا سهران الليلة، في الصباح سيشفى،
علا صوت صرصور الليل، علا الصوت
حتى كاد أن يخرق الأذن، نهض سيد
قال أخرج يامسيري .. أعرف

علاجي .. تقدم منه المسيري في
غيظ، مازال يتكلم لكنه ليس قوياً،
أعرف ياسيد لحظتي المناسبة نحن الآن
بعيداً عن الناس والمقاهي، ثم قال
لسيد في فحيح علاجك في يدي أنا،
وزفر الليل أسرار الضغينة والخوف
ولفح الصهد وجه المسيري الذي جرى
في خطوتين واسعتين للمكتبة، هي
الحاجز والحد، السور واليقين. خبط
رأسه في المكتبة فشجت رأسه، ما كان
يقصد غير أن حافة المكتبة كالسكين،
وخشها كالصلب، صرخ يا امرأة،
فجاءت الزوجة، قال: البن .. البن يا
امرأة، وضع قليلاً على جبهته وجاء
الأبناء والاعمام والخالات سألوا ما
الخبر؟ فأشار للمكتبة قائلاً: هي
الكتب، كان يجلس على المقهى
ويلجمه لا يأخذ المسيري حقاً
ولا باطلاً، يقفل صاحب المقهى المذيع
والتلفزيون ويلتفون حول سيد
والأدهى يقولون له يا شيخ سيد:
فيعض المسيري يده غيظاً وحنقاً ويلف
في البلد ليحكى للنساء عن البركات
ويفسر المنام ويبلغ البيض المسلوق
ويقرص النساء في أفخاذهن فيهرعن

إليه بأرغفة الخبز وباللبن، هي الكتب
قال، واتسعت عيناه، الكتب التي
ذهبت ببصره وستقتله.

أحرقوا الكتب حتى يشفى سيد،
أحرقوا هذه الملعونة بأكملها.. ان في
الكتب شياطين، لم تصدق زوجه،
وأبالسة.. وأشياء تعمي العيون،
وعندما ترددوا زعق: حالاً.. حالاً
تحرق الكتب.. بجانب هذه الشجرة
تحرق.

أخذوا يحملون الكتب بين أيديهم
ثقيلة وخفيفة، يجرون وهرولون
بالكتب داخلين خارجين يتخبطون في
بعضهم، كل هذه الكتب ياسيد،
بكت زوجه التي اشتري في حياتها
كل هذه الكتب. كان سيد يفرح بها
ويجلس بحوار التمرحنة ويقرأ الشعر

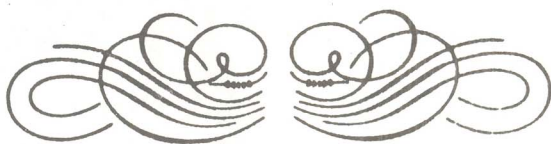


والقصص، تعطيه الشاي فيقول لها
أطال الله عمرك يا جميلة، يخبطون في
بعضهم يعرقون، طارت الروايات
والكتب سيف بن ذي يزن وعنترة
والجبرتي، فيروز شاه، غاص به
السريّر، أحس بالموت يشده لأسفل.
تمالك نفسه، أمسك بالوسادة متشبثاً،
ألف ليلة وليلة.. تاريخ القضاء،
كتب ذات صور ملونة تطير في السماء
وبواخر كبيرة في البحار، والصناعات
الحديثة والهلال وابنة البخيل
والأغاني.

رشوا الجاز فوق الكتب وضعوها
كوماً تحت شجرة التمرحنة، غمرها
الجاز وسواد الليل، ضحك المسيري
وكان يزعق بفرح: الفرج قادم. ثم
اندلعت النار فاضاءت الشجرة
واشتعلت الكتب واحتترقت، هربت
من الكتب الأغاني والسيوف والألوان
البيدة، طارت الحروف وتحولت لرماد
وحطت فوق الشجرة، الدم الأحمر يقطر
على الوجوه ويغمره حتى أحس
بالموت، الشجرة المسبخة لا يهتز لها ورق
ولا تخرج منها رائحة. الليل دامي

الكتب ، حين شم رائحة الكتب ،
ناهض أنا لك ، علت النار وأكلت
أوراق الشجرة ، نزل من على سريريه ،
جرى للمكتبة ، في كل الدنيا حروف
ومطابع وصور ، تحس ظهر المكتبة ،
المفاتيح القديمة ، زعق بكل ما يستطيع :
يا جميلة ، وشوشت النار أعالي الشجر
فطارت العصافير وليس غير رائحة .

والنيران تأخذ بعيونهم تتراقص ظلالهم
الهشة على أرض سوداء ، هب النار
يمتد يدخل من الشباك ، هاهو ذا صهد
النار يلفح وجه سيد ، فيسند بيده
ويقوم ، يسند بيده ، للنار لون يعرفه ،
ولشجرة الترحنة مكان أدركه ، بيني
وبينك حياة يامسيري ، بيني وبينك
موت . انخلع القلب حين أدرك أنها



إلى ذاكرة الوطن

يوسف طافش

أُهدي اليك رسائلِي
والضوء يهرُبُ من يدي
يجتاز أعماق النجوم ...
ولحظة الإغفاء بين الضفتين ..
تمور في الأحداق
تخنقها المساحة
أُهدي إليك دفاتري
نُتفأ من الزمن المُضَيِّع ...
في المحطات القديمة ...
والعناوين المُباحة
أُهدي اليك حقائبي والذكريات
وأنتِ كل الذكريات

وأنا المسافر والمقيم
على مدى عينيك
اختصر المسافة

* * *

إني سئمتُ رتابة الأشياء
وتعبتُ من ترديد آلاف الشعارات الغبية
ونجستُ من زمنٍ يُعبأ في صناديق القمامة
أرأيتِ زانيةً وقديساً يُباركها؟؟
أو غادةً عذراء...

تلثم كف غاصبها؟؟
لا ترجمي بالغيب أغنيتي
مابين صوتي والحقيقة...
غاية محاصرة

وبرتقالة تصون كبرياءها
لتشعل المظاهرة
طوبى لدود القز والشرانق الممزقة
طوبى لمن تمرّدوا على قصائد الزجاج
والوسائد الملونة

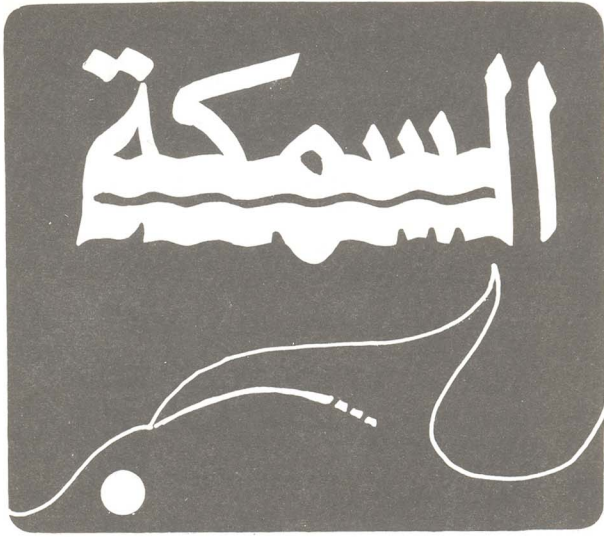
حببتي
مدّي إليّ يديك بين السور والأسلاك
ألتمسُ اشتعال الفجر...
إنّ الشوق يحملني
وآلاف الرؤى الحُبلى
ظليّ على مدى المدى مكابرة

لا تعجلي على المخاض ...
فأنتِ راحلةٌ
إلى زنزانة أُخرى
إذا لم ترفضى السلاسل المذهبة

* * *

حببتي
أريد أن أبكيكِ لكّتي
أهزّ الرأس في صمّتي
يعانق عنقوان السنديان
فأنا وأنتِ مطوّقان ...
خلاصنا قمح البيادر
فلنكنت مَهْرَ القبيلة ...
والندور المعلنة
ما بين قُرصَي الرّحى
عرس السنابل يزدهي
والأغنيات تزفنا في ليلة الميلاد





قصة قصيرة حسب الله يحيى

قلت في نفسي: أتكون السمكة أسعد مني، والحصاة أيضاً؟
بدأت أفكر، باحثاً عن اجابة.
هنا عند نهر لا أعرف اسمه ولا مصدره ولا الأرض التي أجلس فوقها.
سلاحي إلى جانبي، خال من الاطلاقات، فقد نفذ عتادي، وأنا جالس عند حافة النهر.. ارقب

السمكة في النهر، وأنا جالس عند حافة النهر ارقبها.
القي اليها بقطعة خبز، تتناولها على عجل وتعموم بعيداً.. القي بحصاة جافة قرب الحافة فتتلون.
دهشت. السمكة تنطلق في النهر، تتوهج، والحصاة، الجماد المرصوف والقريب مني يتلون داخل الماء.

السمكة والشمس والحصاة. وافكر
بنهايتي وحيداً.. والاعلان عني ضمن
المفقودين أو الأسرى. السمكة سعيدة
بنفسها.. وانا سعيد لسعادتها، فهي
لاتخشاني، فقد أحست بألفتي، بعد
أن ضحيت بقطعة الخبز الوحيدة التي
تبقت لدي حتى اطعمها.. فهي مخلوق
مثلي، وما دمت أملك طعاماً هي
بحاجة إليه، فعلي اذن أن اقدمه
إليها.. وفضلت أن نكون معاً..
أصدقاء، ولو كلفني ذلك جوعي.

السمكة عرفت ما أعني.. في
البداية هربت وفي الخطوة التالية
اقتربت.. اقتربت.. وشاهدها تدنو
من الحافة، كأنما تريد أن تحدثني
وتقص علي حياتها في نهر ممتد..

كان الوقت يقترب من المساء..
وقد بدأ ضياء الشمس ينسحب،
والسمكة ترقبني، كأنما كانت
تسألني: وانت إلى أين ستذهب؟
أخاطبها في أعماقي:

— اذهبي إلى وطنك النهر.. سأبقى
هنا مجهولاً.. وسنلتقي صباح الغد.
السمكة كانت تقفز امامي،

القيت نحوها حصاة.. فأبتعدت،
وندمت.. أكان لازماً علي أن أتسلى
مع سمكة تألف وطنها بأن اضربها
بحصاة؟

لا أريد هذه التسلية، سأفقد صداقتي
مع السمكة، وسوف يكون بيننا فراق.
السمكة فوجئت بتصرفي، فتركتني،
وغابت.. الحصاة وحدها بقيت
ساكنة ملونة داخل الماء.. أخذتها بين
أصابعي، جففتها بملابسي العسكرية
.. أردت أن أبتجج بألوانها..

الحصاة جفت، بدت أمامي
باهتة، ميتة، ليس لها لون بهيج يمكن
أن استمر في التحديق به.. فهي
حصاة عادية مهملة باهتة.

رميتها في النهر قريباً من الحافة،
فضحكت ألوانها.. عندئذ ادركت ان
السمكة في النهر آمنة سعيدة، والحصاة
عند حافة النهر متألقة ناعمة جميلة..
وأنا هنا غريب عن المكان.. احاول
أن اتسلى بقسوة الحصاة، فأضرب بها
ليونة السمكة.

السمكة والحصاة متآلفتان.. فلماذا لا
أكون اليافاً مع الأرض التي تجاور النهر
والحافة والحشائش.. فكلنا تحت

شمس واحدة، وكلنا نرى بعضنا
بعيون كبيرة .. السمكة تألفني،
الحصاة تتلون أمام عيني فتسرنني،
والتراب حيث أجلس، فيه شيء من
وجهي ..

وادركني المساء .. انكشيت داخل
ملابسي العسكرية.

وبدأت أحلم يقظاً. كانت عيوني
تتربق وحواسي جميعاً مشغولة بما يجب
فعله الآن.

في الليل سأسير باتجاه ما، يميناً أو
يساراً، لا يهم فقد ضاعت مني
الاتجاهات .. وسلاحي بارد ..

وحين تحركت، وبدأت الخطوة
الأولى، سمعت صوت اطلاقات
باتجاهي.



انا قريب من الاعداء أو من رفاقي
.. لا أعلم!

تساءلت: اذا كان الطرفان قد عرفا
بأن مخلوقاً يعيش في هذا المكان،
فلماذا لا يأتون إليّ .. أسيراً أو قتيلاً،
أو ملتحقاً في صفوف رفاقي؟

خطوت ثلاث خطوات أخرى،
فتصاعدت اطلاقات التتوير. ولجأت
إلى النهر، كنت ارتجف والاسماك
الصغيرة تنقر وجهي ويدي .. ولا
تستطيع أن تحترق جسدي، فأنا بكامل
ملابسي وسلاحي مرفوع فوق الماء،
انقله في هذه اليد مرة، وفي اليد
الأخرى مرة ثانية ..

وبحثت عن سمكة تبهر بي نحو
الضفة الأخرى، لعلي أجد رفاقي
هناك .. عاودتني الرجفة، والرصاص
يبرق في ليل دامس .. وانا اجدف
بيد واحدة، وبقدمين ثقيلتين نحو
الضفة الأخرى.

كنت أريد أن أصرخ بلغة وطني،
لكن الصوت احتبس في حنجرتي،
ووجدت نفسي في الفة مع الماء
والسمكة والحصاة، وأحسست بأمان

غريب .. فقد كانت كل رصاصة
تأتي تنطفئ في الماء .. احببت
النهر، عشقت امتداده، وأنا ارتجف
واتجاوز تعبتي .. وأواصل السباحة
وأنفاسي ثقيلة . كنت أحس باقتراب
الخطر، وأنا أصل الحافة، ووددت في
تلك اللحظة لو أكون سمكة يتسع لي
عالم النهر، أو حصاة تمر بقطرات الماء
فتتلون .

سرتني رغبتني في أن أعيش حياة
نهر متسع ، تحت سماء زرقاء وشمس
ساطعة وأن أحيأ كما الأزل، ورحت

أجذف بقوة جديدة ..

وصلت الضفة وأنا الهث .. كنت
اسمع لهائي عالياً فأكتمه . واسمع
صوت انحدار الماء أمامي، فأتمنى لو
يعلو صوته فوق لهائي، وفجأة سمعت
صوتا يصرخ بي من مكان لا أعرف،
لكنه صوت حيم ، احسست به وأنا
سعيد ونهضت راكضاً باتجاه الصوت .
كان الصوت معروفاً لدي بلغتي ..

ووجدت نفسي عندئذ في أحضان
وطني ولغته ..
واخذت أضحك منتشياً .



الصيد في بحر الاسماك فيه

قصة

عبد العزيز الشناوي

القوم . أتزوج بهية . ياسلام لو أنجبت
لك طفلين او ثلاثة..؟ احدهم يصبح
طبيباً . الثاني يصير مهندساً . والثالث
.. ماذا يكون..؟ لن يكون صانعاً
مثلك ..

مشاعر متباينة تتقاذفه . قلبي
ينبض بالخوف . عقلي يداعبه الأمل .
منذ ان دخل السنجق دكاني . وقع
بصره على تحفتي . غادر الدكان وهو
يقلمها في يده . على شاربته الكثيف
ابتسامة عريضة . اراه عندما انظر الى

ظامئاً يبحث عن قطرة ماء ..
جاء . تقدم نحو احد الحراس
— انني على موعد مع السنجق
— أنت صاحب التحفة التي ..؟
علم كل انسان في القرية بنأ تحفتي
.. حتى الحراس ..

— نعم .. انا صاحب التحفة
قاده الى حجرة فاخرة الرياش .
تحسست يده المقعد القطيفي .
سأدخل سلك السنجق . ارتدي
الملابس الحريرية . اصبح من عليّة

جدار. الى السحاب. الى وجه
حمار..

دارت عيناه في ارجاء الحجرة
المزينة برؤوس الغزلان. جلود
الاسود. اصطادها السنجق..؟ قدمت
اليه .. هديا..؟ ماذا منح
اصحابها..؟ عينهم في مناصب
كبيرة..؟ اين يضع تحفتي..؟ لماذا
لاراها .. هنا؟ استأثر بها في
حجرتة..؟ انها تحمل عشرة اعوام من
جهدك المتواصل. لا بد انها اصبحت
محور اهتمام السنجق الحقيقي. كيف
عرف ان لديك تحفة رائعة؟ عيونه
الشعبانية في كل مكان. كيف لم
تبصر في تحفتك من قبل هذه الروعة
التي نطقت بها عيون المحيطين
بالسنجق عندما قلبها في يديه
المنتشيتين..؟ ستحملك الى موكب
السادة. ماذا تفعل لو عينك السنجق
كبير التشريفات..؟ حظك من
المجاملات الاجتماعية .. محدود.
لا تستطيع الابتسام الا اذا كنت
سعيدا. كيف تلصق بشفتيك ابتسامة
.. دائما؟ تحني ظهرك. تشير بيدك
مرحبا؟ لا. لا أريد هذا المنصب.

علمتني مهنتي ان أكون صادقا .. مع
نفسي أولا. لا أخادع أحدا. ولا أحب
أن أكون مخدوعا ..

اعتدل في جلسته. لماذا لأجلس
هادئا. الجدران تملؤها العيون
السحرية. ترقب كل حركة داخل
هذا القصر..؟ اذا كانت عيون
السنجق لمحت تحفتي في دكاني ..
كيف لا تحصي أنفاسي وأنا جالس
في قصره..؟ لو طردني .. دون
أن..؟ كيف..؟ كم مرة أعلن انه
يكره استغلال الانسان لاختيه
الانسان..؟ يعلن هذا. يأمر به. ينسى
نفسه..؟ ظلمت أنقش. أنحت عشر
سنوات .. حتى صارت تحفتي
نموذجا للجمال والروعة .. وفي
النهاية..؟ محال ان يستبيح السنجق
عريقي. جهدي و.. طلب مرة من
شاعر ان يمتدحه. لم تسعفه قريحته.
قال بيتا واحدا. شبهه بالاسد في
الشجاعة. وبالبحر في الجود والعطاء
والكرم. عينه رئيسا للحرس. زوجه
ابنته. لو عرض علي السنجق الزواج
من ابنته..؟ لا اريد ان اتزوج من
قرد..؟ أحب بهية. لن اتزوج

غيرها . لم لايعينني السنجق .. آغا؟
بدلا من ذلك الآغا الذي عين اقاربه
في مناصب كثيرة..؟ ساطردهم
جميعا . أعين اقاربي . لكن مشاكل
الأمن كبيرة . جلبت سخط اهل
القرية . العصي تلهب ظهورهم بلا
ذنب . غضبة اهل القرية لاتخمد
الف فرقة في ايديها الكراييج . العصي
.. السيوف ..

حطت عيناه على فرو ثعلب .
طفت في ذهنه صورة حلاق القرية :
— السنجق لص . يسرق الكحل من
العين

— جاء الى قرينتنا جربانا
— كل الذين سبقوه كانوا كذلك
— البركة في الانياب التي زرعتها
السنجق حوله

— الا يعلم انها تبتلع الكثير..؟
— اصبحت القرية تركة يوزعونها على
بعض .

تقلصت الابتسامة على شفتيه .
عادت المخاوف تناوشني..؟ لكن
ابتسامة السنجق وهو يحتضن تحفتي
.. تدعو الى التفاؤل والاطمئنان..؟
عندما علم اهل القرية انني ذاهب
لللقاء السنجق .. لمحت في العيون

الضيقة اشياء كثيرة .. لاعرف لها
تفسيرا .. حتى الآن ..
— السعد وعد
— فتحت لك طاقة القدر
حك ذقنه بيده . لماذا لايعينني
السنجق ملتزما..؟ ادفع له كل عام
مائة قطعة ذهبية .. انتزع من اهل
القرية خمسمائة قطعة ذهبية .. ماذا
قلت ..؟ خمسمائة..؟ لا .. الف
قطعة ذهبية .. على الاقل . كان اهل
القرية ساخطين على الملتزم الحالي
.. ماذا سيقولون عندما اصبح
ملتزما ..؟
«تخلصنا من لص .. وقعنا في
مخالب شيخ منصر..؟»
كيف أقبل أن أكون ملتزما..؟
أبني سعادتي على شقاء تعاسة . آلام
اهل القرية..؟ لو انعم علي السنجق
بالعطايا..؟ القطع الذهبية..؟
لتزوجت بهية . اصبحت وجيها من
وجهاء القرية ..
أحس بوقع خطوات . اقبل احد
الحراس . في يده ورقة مطوية :
— لن يستطيع السنجق مقابلتك .
ارسل لك هذه الشهادة .. تقديرا منه
لفنك وبراعتك !



محمود دياب.. ..زوبعة.. ..ورحيل

قيل ان جزءاً في داخل محمود دياب قد انكسر
أثر هزيمة عام ١٩٦٧، وقيل انه طلق الكتابة - الى
حين - وظهert على محياه وفي تصرفاته علامات
ومظاهر حزن عميق .

كأن الارض التي كان يقف عليها قد تشققت ،
وأخذت تميد من تحته...! وكأن غطاء الأمان
والآمال والطموحات في الحرية والوحدة والعدل
وتحرير الاراضي العربية الذي كان يستظله اصابته
قذائف التخريب وتمزق .

ثم جاءت حرب عام ١٩٧٣ وماتلاها من
مفاوضات واتفاقات مع العدو الصهيوني انتهت
بمعاهدة الصلح معه ، وتم عزل مصر عن شقيقتها
العربيات .

عندها فإن اليد التي كتبت افضل وأعرق
المسرحيات والقصص والروايات لم يعد بمقدورها
الإمساك بالقلم .

لقد تحول الحدث العام الى سكاكين حادة
انغرزت في وعي الذات الفائقة الحساسية ، فأحالت
الروح الى مزق ، وتشظى الوجدان وانفصم ، وأصبح
للعلاقة له بحالة الانقلاب التي حدثت .

لقد كانت المسافة بين الذات الفردية عند محمود
دياب والذات العامة قريية وحيمة ومتداخلة من قبل
أي قبل عام ١٩٧٠ .

وحين حدثت التراجعات والانقلاب على كل
المفاهيم والقيم والانجازات والمخططات والسياسات
والمثل التي أرسنها ثورة ٢٣ يوليو ونضالات كل
الشرفاء الذين ساهموا في دعمها وإرساء قواعدها ،
فإن ذلك عكس نفسه مباشرة على ذات المبدع
المستوفزة والمتوترة أعلى درجات التوتر ، فشرخها
وأدخل الفصام عليها .

لذلك لاعجب في أن محمود دياب قد طلق
الحياة العامة والكتابة وانعزل بعد ذلك ، واخذت
صحته تزدوى .. الى أن فاضت روحه بتاريخ
١٩٨٣/١٠/١٢ وهو على مشارف الخمسين . بعد أن
رفد الأدب العربي بمجموعة من الاعمال تعتبر
علامات مميزة في مسيرته ، منها :

- خطاب من قبلي - مجموعة قصص .
- البيت القديم - مسرحية - نال عليها الجائزة
الاولى من المجمع اللغوي في القاهرة .
- رأس محموم - رواية .
- الزوبعة - مسرحية .
- الغريب - مسرحية .
- ليالي الحصاد - مسرحية .
- رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة والحرب
والسلام - مسرحية .
- باب الفتوح - مسرحية .
- رجل طيب في ثلاث حكايات .
- الظلال في الجانب الآخر -

رواية

الرحمة لك محمود دياب والعزاء لذويك ومحبيك
ورفاق طريقك وكل الكتاب الشرفاء .

البيان

تجربتي مع الفئات الراحل

محمود دياب

بمقام: أحمد عبد الحليم

* لقد رحل عنا محمود دياب الكاتب المسرحي الكبير منذ أسابيع ، وكان لرحيله اثر محزن في نفوس كل الشرفاء والمخلصين في وطننا العربي .. فالمسرح المصري افتقد كاتباً كبيراً وكان ينتظر منه المزيد من العطاء ، كما ان المسرح العربي خسر فناً مبدعاً عاش هموم امته وعاناها وافرزها في اعمال مسرحية عديدة تؤكد رسوخه ووجوده كفنان كبير...

وقد تولى كل النقاد الكتابة عن اعماله سيان كان معروضة او حبيسة الاوراق بالتحليل والدراسة .. وكان كل عمل من اعماله يتسم بصفة معينة وملامح فنية متميزة تختلف من عمل لآخر، فقد كتب محمود دياب بعض المسرحيات باللغة العربية الفصحى وأخرى بين اللهجة المصرية الدارجة في المدينة واللهجة الريفية وكان في كل تلك الاعمال بارعاً متمكناً تحس ، رغم اختلاف اللهجات ، بأنه فنان شامل على خلاف معظم الكتاب ، كما انه كان يشعرك دائماً بأنه عربي مصري في كل الافكار التي تناولها فنيا .

فيالها من خسارة كبيرة أن نفقد فنانا مثل محمود دياب كان من الممكن أن يستمر في العطاء الكبير الا أن قضاء الله لا راد له ولكل اجل كتاب .

* يقول الناقد الاستاذ فاروق عبدالقادر في كتابه «ازدهار وسقوط المسرح المصري» (رغم النضج الفكري والفني الواضح في اعمال محمود دياب فانه لم يتعرض كاتب مسرحي الى عنت واضطهاد رقابة المسرح وتفسيراتها الغيبية ضيقة الافق قدر ماتعرض محمود دياب . لقد اوقفت عروض اعماله : الهلافيت — رجل طيب في ثلاث حكايات — باب الفتوح « اوقف عرضها بعد البروفة الاخيرة في عام ٧١ ولم تعرض الا في سنة ١٩٧٦ » — رسول من قرية تميرة — اهل الكهف .. بعد هذا كله هل يلوم احد محمود دياب ان توقف عن الكتابة للمسرح) .

* الى هنا واكتفي بهذا القدر مما قاله الاستاذ فاروق عبدالقادر، واضيف بأنه منذ توقف محمود دياب عن الكتابة فقد ماتت روحه الفنية المبدعة ولم يظل الا جسده حيا حتى وافته المنية منذ الاسابيع الماضية القليلة .. فالطاقة الفنية المبدعة والمعطاء عندما تصطدم بمصادرة اعمالها وتجميدها في اطار كتاب أو أوراق من خلال الرقابة لاشك انها تموت من القهر .. وهذا هو حال فنانينا المبدعين .. لانحس بهم الا بعد ان يموتوا .. اما قبل ذلك فالحياة تطحن الجميع بمشاكلها ولا يدري احد عن اخيه ولا مسؤول عن فنانيه .. ولا تبقى في النهاية الا كلمات تنعى الفقيد وتذكر محاسنه .. والسؤال .. أين كان هذا الفنان ؟ ولماذا لم تهتم به الدولة وتساءل عنه وعن انتاجه ؟ كلما كان الفنان صادقا مع نفسه ومع أمته فانه يموت ولا يبقى الا المهرجون .. هذا هو شأن امتنا .. والامثلة كثيرة وحية ولكننا نغض الطرف عنها تحت ضغط الرياء والزيف والنفاق .. واخيرا لانملك الا ان نقول « لاحول ولا قوة الا بالله العلي العظيم » .

الذكريات

* لقد كان محمود دياب صديقا لي منذ عام ١٩٦٧ حينما قدمني له

الدكتور يوسف ادريس من خلال نص اعطانيه اياه وهو «ليالي الحصاد» ولم اكن قد رأيت محمود دياب شخصيا .. ولكنني عرفته من خلال قراءتي لمسرحيته «ليالي الحصاد» .. احسست للوهلة الاولى انني امام فنان مبدع صادق .. فنان من نوع خاص .. فنان اكتملت فيه كل معاني المسرح . ثم تقابلت مع محمود دياب لنتشاور في امر هذه المسرحية وكى انقل له تصوري الكامل عنها ، فما كان منه الا ان اشاد بفهمي لطبيعة هذه المسرحية خصوصانها تحمل شكلا مستمدا من طبيعة الريف المصري فضلا عن مضمونها الذي يطرح قضية تهتم المجتمع المصري بصفة عامة .. ووصلنا سويا الى نقطة التلاقي في سهولة ويسر ولم نختلف على الاطلاق مثلما كنا نسمع في ذلك الوقت من خلافات بين بعض المخرجين والمؤلفين ، وقد حققت المسرحية نجاحا فنيا كما انها استحوذت على معظم اقلام النقاد في ذلك الوقت وكتبت مقالات عدة وبحوث تحمل روح جدية النقد .. فكان النقد عموما رغم اختلاف انتماءات النقاد بجانب المسرحية مائة في المائة .. ولم يكن هذا لبراعة العرض بقدر ما كان يحمله النص من مضامين تعبر عن اصالة كاتبه محمود دياب .. الكاتب الذي حمل دائما هموم مجتمعه من خلال ابداعات مسرحية متعددة ستظل دائما مواد دسمة للدارسين والنقاد والفنانين ..

كنت ألقب ذلك الفنان بلقب الكاتب القلق .. فكان — رحمه الله تعالى — قلقا متوترا يبحث عن الجديد فلم يتبع خطى من سبقوه في الكتابة للمسرح بل كانت كتاباته لها طعمها الجديد ولونها البراق الذي يمتاز بطابع معين وشخصية تختلف عن سابقه ومعاصريه ..

ولذلك فان محمود دياب خالد باعماله العديدة وموجود بيننا بروحه القلقة دائما .. لقد ذكر معظم النقاد كل ماكتبه هذا الكاتب الكبير من رواية او قصة او مسرحية ونسوا مسرحيتين له من ذوات الفصل الواحد وهما الضيوف

والبيانو وقد اخرجتهما لمسرح الحكيم عام ١٩٦٩ وكانتا في الحقيقة من الاعمال الجيدة التي تنضم الى تراث محمود دياب المسرحي .. واذا اردت ان الخص محمود دياب في كلمات فأنني لا املك الا ان اقول بانه قد عاش آلام عصره بآمال واحلام المستقبل .

* توطدت علاقتي بمحمود دياب منذ ليالي الحصاد والضيوف والبيانو واصبح على صلة بي . فكان يدعوني دائما لقراءة مسرحياته عندما كان يكتبها قبل ان ينهيها ليأخذ رأيي فيها .. وما أذكره انه كان يقرأ لي مسرحية « باب الفتوح » مشهدا مشهدا حتى انتهى من كتابتها ، وكنت في ذلك الوقت عام ١٩٧٠ قد اخذت تكليفا من التلفزيون لخراج مسرحية كي تسجل تلفزيونيا ، ووقع اختياري على مسرحية « رجل طيب في ثلاث حكايات » وبعد ان قطعت شوطا كبيرا في اخراجها من خلال اعضاء المسرح القومي جاءني اشارة بوقف العمل في المسرحية نظرا لعدم موافقة الرقابة عليها وكان هذا بطبيعة الحال صدمة كبيرة لي وللفنان الراحل محمود دياب خصوصا وأني كنت قد انجزت معظمها وما كان علينا الا أن نحاول مع المسؤولين في ذلك الوقت لاعادة النظر في قرار المنع ، ولكن كان الجواب بالرفض .. وقد تكرر هذا الموقف مع مسرحية « باب الفتوح » التي كان يخرجها الزميل الفنان سعد اردش فبعد ان اكتملت المسرحية وكانت على وشك العرض جاء « الفرمان » بالمنع .. فما الذي يمكن ان نتصور حدوثه لمحمود دياب بعد هذا العنت والاضطهاد من رقابة المسرح ؟ لقد اصيب بالاحباط والاكتئاب ، وقد تكرر هذا الموقف في مسرحيات اخرى مثل « رسول من قرية تميرة » و « اهل الكهف » .

كان طبيعيا ان يتوقف محمود دياب عن الكتاب وبتوقفه هذا فقد كل معنى للحياة .. ومع ذلك فانه سيظل علامة بارزة ومضيئة في الحركة المسرحية العربية .

الرؤيا والشكل في ليالي محمود دياب

«دراسة تحليلية»

د. أمين العيوطي

لعل مسرحية محمود دياب ليالي الحصاد مثال بارز في المسرح العربي على التكامل الفني بين الشكل والمضمون . بل ربما لم يكن دياب مشغولا بهذه العلاقة مثلما كان وهو يكتب هذه المسرحية .. الدليل على هذا هو الشكل المركب الذي يقيمه للمنظر على منصة المسرح ، وهو شكل يستمد من حلقات السمر التي يتم فيها التشخيص والتقليد الساخر في الريف المصري في ليالي الحصاد القمرية ، أو من شكل الحلقة التي يضرها المتفرجون حول شاعر شعبي ينشدهم حكاية بمصاحبة ربابته ، أو حول الحكواتي في الاسواق والمولد والمواسم والاعياد . ولهذا يقسم منصة المسرح الى ثلاثة

مستويات: المستوى الاعلى نصف دائرة وتحتله حلقة المتسامرين ، ودونه المستوى الاوسط للتشخيص الذي يقومون به ، ثم المستوى الادنى الذي تجري عليه احداث من واقع القرية . وشخصية الغاوي تقوم بالربط بين هذه الحلقات وبين جمهور الصالة الذي يشكل الحلقة الاوسع .

هكذا نجد انفسنا امام تصور مسرحي مركب . فدياب يفكر بلغة مسرحية وتصور مسرحي صرف ؛ رقعة المسرح ماثلة في ذهنه ، تأثيرات الاضاءة جزء من تصوره ، والحركة على المستويات الثلاثة ماثلة امام عينيه . والمزج بين السمر والتشخيص والواقع الدرامي ، بين امتداد الحدث في الماضي والحاضر ، يوضح لنا اننا امام تركيب مسرحي معقد ، لا تركيب بسيط .

بداية « الباب الاول » تصوير حلقة سمر . انها ليست بداية درامية . فإذا كان استهلال الغاوي يتفق في طبيعته مع سرد حكاية في حلقة سمار ، فإن التقليد الساخر الذي يبدأ به مسعد الباب الاول ، حيث يقلد مشية حجازي ، مجرد لوحة تمهد عقل المتفرج لتقبل الشكل . وهي بداية تحقق امرين : تمهدنا للتحرك على المستوى الثاني الذي يجري عليه التشخيص ، كما انها تشيع روح المرح الذي يسود حلقة السمر . فمن هذا التقليد الساخر لمشية حجازي ينتقل مسعد الى محاولة تقليد حجازي داخل موقف عندما سرق منه حماره في السوق ، وهو موقف مستمد من البيئة يؤكد جو الريف والاطار الذي تجري الاحداث بداخله . يبدأ مسعد تشخيصه لهذا الموقف بحكاية تحدد الموقف وتكون مدخلا للوحة استعراضية . وفي هذا تأصيل للدور الذي يقوم به مسعد بصفته راوية ومشخصا في آن واحد . وهو تشخيص كوميدي كاريكاتيري يعتمد على ابراز الخطوط العامة لحركة حجازي بأسلوب مبالغ فيه . ويضاعف من تأثير هذا التقليد الكاريكاتيري أن يحاول حجازي أن يقلد نفسه فلا يفلح .

غير أن هذا الجو المرح على المستوى الاعلى للمتسامرين يحمل بذور

المأساة، التي تمهد للتحول المأساوي عند نهاية المسرحية، في شكل علي الكتف الذي يجلس في طرف الحلقة ساهماً، أشعث الهيئة، متجهماً خلف نظارته السوداء الرخيصة. يتأكد هذا التأثير حين تعبر المشهد سحابة مرور حسن ابوشرف بذراعه الواحد على المستوى الأدنى، او مستوى واقع القرية الدرامي. من هذه اللحظة يبدأ الحوار الدرامي الحقيقي في المسرحية فهو يمثل موقفا معارضا للسامرين. فهم، في رأيه، لا يعملون شيئاً، ولا يأخذون حياتهم بجدية. هو نظير علي الكتف على مستوى الواقع. والمصير الذي تعرض له حين فقد ذراعه نظير للمصير الذي ينتظر علي الكتف في النهاية حين يفقد عقله. هذه الرابطة تتضح في فترة الصمت الذي يعقب حوار مع مسعد والتأمل الذي يسري في الحلقة. فترة الصمت تمتد بما فيه الكفاية لتعمق الانطباع بالقلق وتثير الفضول. والرابطة بين علي الكتف وبينه تتأكد حين يقطع سلامة الصمت ويتجه الى علي الكتف بسؤاله السخيف عن «الرايون ابوعليجة» الذي لا يحظى من علي الكتف الا بالصمت، كأنه يسقط في فراغ. غير ان الصمت لا يطول هذه المرة، اذ يعود السامرون الى تشخيص الموقف. دخول حسن ابوشرف ومضة اعتراضية مهمة في بناء الموقف الدرامي، لأن دياب يذر انطباعاته بحرص وحساسية، ويبنى الموقف بدقة.

وسط التشخيص الساخر يلقي دياب بذرة اخرى حين يدخل البكري ايضا على مستوى واقع القرية. مرة اخرى نلمح التنافر بين شخصيات المستويين. ظهوره يثير الحنق والضيق بين افراد المجموعة في الصيحة التي تنطلق من بينهم، ومن خلال رفض البكري أن ينضم اليه واستدعائه لمسعد. وتؤكد نظرة مسعد الصامتة الى المجموعة وهو يتجه اليه ضائقاً به، والحوار السريع الذي يدور بينهما، طبيعة العلاقة بين الطرفين. فالبكري يتشكك في المجموعة ويعرف موقفها منه. ومن هذه اللحظة تبدأ العلاقات الانسانية في التشابك.

مرة اخرى يلقي دياب بعلامة استفهام اخرى ليستفز فضول المتفرجين
وذكاءهم الى تبين المشاعر والدوافع التي تحدد هذه العلاقة ، قبل ان يلقي
بعض الضوء على شخصية البكري من خلال قصاصة الجريدة التي يناولها
لمسعد ليقرأها له ، والتي تكشف عن رغبته في المعرفة . وهي معرفة ذات
طابع سوداوي تنصب على جرائم الناس المنشورة في الصحف . ثم يضيف
الغاوي الراوية ، او مدير العرض على وجه ادق ، الى معرفتنا به ، فيلقي
الينا بمعلومات عن البكري ومهنته وبيئته ، عن علاجه للحيوانات ، وعن
الجبانة التي يعيش فيها بكل كآبتها وسوداويتها هي الاخرى ، وعن الطفلة
التي عثر عليها في المقابر فاتخذها ابنة له . ان دياب يقودنا خطوة خطوة الى
لب المشكلة من خلال الغاوي الراوية ، ومن خلال جذب انتباهنا الى نوع
الاهتمام الذي توليه المجموعة للبكري وابنته بالتبني ، صنيورة .

غير ان نوعية العلاقة بين الطرفين تتحدد اكثر في العلاقة بين البكري
والكتف . يخرج الكتف ، الذي ظل صامتا حتى الآن ، الى الحياة كرد فعل
لذكر صنيورة . ان خروجه من المجموعة ، وحرركته الفجائية بعد سكونه وصمته
المتجهم المتوتر لابد ان تلفت النظر ، بل انها تلقى دهشة من المجموعة واصرارها
على لعب دور البكري يقيم علاقة بينهما ، وتشخيصه له يضع يدنا على سر
العلاقة بين البكري والآخرين ، والسر صنيورة .

ويربط بين البكري والكتف أيضا بعض الأدوات المسرحية مثل النظارة
وغطاء الرأس . فن أهم ملامح الكتف تلك النظارة السوداء الرخيصة التي
ابتاعها من المدينة التي يعمل بها سائق سيارة اجرة . فهي تشير الى انفصاله
عن واقع القرية ، كما انه قطعة «اكسسوار» من النوع الذي يعطي معنى
يأتي من خارج الشخصية . والمعنى هنا له علاقة بالبصر ، أو الرؤية وهو
معنى له دلالة قوية من الناحية الدرامية ، تتضح حين يفقد عقله عند نهاية
المسرحية . نفس الدلالة ترتبط بالعمامة التي يضعها البكري على رأسه . إن

لها علاقة بالعقل والتفكير. بل لعل البكري هو الوحيد من بين أفراد المجموعة الذي نلمس فيه فضولاً للمعرفة، لمعرفة الجريمة والشر بالذات. الكتف، إذن، وقد وضع النظارة السوداء على عينيه، والعمامة على رأسه وهو يؤدي دور البكري، قد نشر غمامة على عينيه تحجب الرؤية، كما أنه ينقصه التفكير المتزن الذي يبدد الغشاوة التي تنشرها انفعالاته الجامحة على عقله.

ويقاطع التشخيص دخول ست الكل. مرة أخرى يتنافر وجودها مع المجموعة. هي على المستوى الأدنى، مستوى الواقع الدرامي، منفصلة عن عالم اللهو والوهم الذي تقيمه المجموعة في تقليدها وتشخيصها على المستوى الثاني، وعن عالم السمر على المستوى الأول. لكنها مع ذلك تعيش وهماً من نوع خاص، هو البحث عن زوجها الميت. فإذا كان التشخيص يجمع بين ماحدث في الماضي ومايحدث الآن، فإن الحاضر والماضي يمتزجان في عقل ست الكل. فقصّة موت زوجها ترتبط بالحصاد. والفرق بين أنشودة الحصاد وحزنها الملتاث يحدث توتراً شديداً. هذا التوتر، والصمت الذي يعقب خروج ست الكل يتيح للعقل أن يتأمل معنى الموقف: العلاقة بين الحصاد والفرح، والحصاد والموت. وهو معنى تحدده أحداث المسرحية، خاصة في علاقة علي الكتف بصنيورة، التي ترتبط هي الأخرى بالموت في نهاية المسرحية.

هذا المعنى يتردد بتركيز أكثر حين ننتقل إلى مستوى التشخيص. دخول ست الكل يفرض على عقل الجميع فكرة الموت. ما يقرأه مسعد في قصاصة الجريدة له علاقة بالموت، البكري يسأل «فيه حد مات؟» فيجيبه الغاوي شاردأ مع ذكريات الحصاد السابق: «محجوب مات.» والتشخيص يلح على علاقة صنيورة بموت محجوب. وعلي الكتف يقوم بتشخيص البكري وجهه لصنيورة، وغيرته عليها، واحتكاره لها في علاقة تملك غريبة. غياب صنيورة عن البكري يشكل له خراباً. فهي الشيء الذي يحيل له الجبانة عماراً. لكن تملكه لها، وولع شباب القرية بها يدفعان البعض إلى بيع أرضهم، والبعض

الآخر إلى السرقة، أو التزوير، أو ترك عملهم في المدينة لكي يأتوا إلى القرية ليهيموا بها، بلا عمل سواها. هي تهدد الضمائر، والعقل، والحياة. لقد بدأ المتفرج يحس معنى مايدور، وينجذب إلى دائرة الفعل الدرامي.

كل ماحدث حتى الآن تمهيد كاف لدخول صنيورة عند هذا الحد. ونحن ننتقل معها من مستوى التشخيص والوهم والخيال حين تدخل على مستوى الواقع. دخولها يسبقه صوتها، ويتبعه صمت يتيح للمتفرج أن يتأمل جمالها، اعتدادها بنفسها، جاذبية شخصيتها، قدرتها على الإغراء، وأن يستعيد كل الانطباعات التي أثارها السمر والتشخيص حول صنيورة. هي فترة صمت مشحونة بالانفعالات والمعنى.

وصنيورة تبدو واثقة من تأثيرها ومفعولها، في دلالها سخرية من الجميع. إنها تتجه إلى الغاوي بأسلوبها الساخر تعريه أمام الجميع. نبرة الاستخفاف التي تعامل بها علي الكتف، عدم المبالاة التي تعبر بها عن حديث الآخرين عنها، ايماءة الخوف المصطنع، كلها تحمل ملامح شخصية هي ند للجميع، شخصية مهيمنة باهرة وتأرجح كلماتها، وتنغيمات صوتها، بين الاعتداد والسخرية والخوف المصطنع والضعف الأنثوي تتيح للممثلة التي تقوم بهذا الدور فرصة لتلوين نغماتها وحركاتها وإيماءاتها تلويحاً ثرياً.

لكن المشهد يضيف أيضاً انطباعاتاً ببراءتها من التأثير الشيطاني الذي يعتقد الجميع أنها تمارسه، بل بادانة الجميع. فما شأنها إذا كان الجميع قد طاش صوابهم بحيث أصبحوا لا يعرفون خلاصهم؟ إنها تلقي بالمسؤولية عن أكتافها إلى أكتافهم. ووسط هذا لا ينسى دياب أن يلقي بملحوظة عن بهية، ابنة حجازي التي يخشى عليها أبوها من قوة جذب صنيورة لها. تهديده بقتلها يحمل نبوءة لا تفارق أذهاننا نتيجة لعنف مشاعر حجازي إزاء الرابطة التي تجمع بين بهية وصنيورة. وخوفه على ابنته يستحضر النسوة اللاتي يدخلن الآن ليضاعفن من توتر الموقف. النسوة يرمين صنيورة بتهمة افساد الرجال

وصرف الشبان عن بناتهن . لكن صنيورة لها منطقها : « طب وأنا مالي ما ينهلوا ! » ويتوج هذه الاتهامات المتبادلة صوت ست الكل من الخارج : « البيت خرب . » لكن علي الكتف يجد في نفسه الشجاعة ليبرىء صنيورة : « صنيورة ملهاش ذنب . »

من خلال التردد بين هذه المستويات الثلاثة — مستوى السمر ومستوى الوهم ومستوى الواقع، يصبح الوهم حقيقة، والحقيقة وهما، وتذوب الخطوط الفاصلة بينها، وتضع الرؤية وبذلك لاتصبح المشكلة التي يبلورها الموقف الأولي، أو البداية، هي مشكلة الحصول على صنيورة أو عدم الحصول عليها، بل المشكلة هي ذلك الخلط الذي تعيشه الشخصيات بين الوهم والواقع وضرورة الوصول إلى رؤية متزنة تبلور الحقيقة. بذلك يصبح الشكل تعبيراً عن المضمون. بعبارة أخرى يصبح الشكل الجسم المادي الذي يجسد المضمون، بحيث يتعانق الاثنان في وحدة واحدة. هذه الوحدة إنما تحققها الرؤيا التي تعيش في عيني دياب. لقد ساهمت الرؤيا التي يطرحها في تحديد الزاوية التي يتناول منها مشكلة الوهم والواقع، وفي تحديد الشكل الذي يتكافأ مع هذه المشكلة بحيث يصبح في حد ذاته تعبيراً عنها .

والاستمرار الزمني بين « الباب الأول » وبين « الباب الثاني » يصل خيط الأحداث . الافتتاحية هنا تؤكد أننا ما زلنا إزاء حكاية يستغل فيها الرواية، والتشخيص لاستحضار الماضي . ويستغل فيها التمثيل على مستوى الواقع الدرامي لتصوير الحاضر . ما حدث في الماضي مايزال مستمراً في الحاضر . غير أن دياب ينوع على استخدام الراوي باستخدام مجموعة من شباب القرية تقوم بهذا الدور، تتراجع بنا خطوة خطوة إلى الوراء لتصلنا بجذور الحكاية عند « وعي » الناس على صنيورة . وهم يكملون حديث أحدهم الآخر بحيث يتصل السرد . يحدث هذا على مستوى السمر، ويمهد للتشخيص على المستوى الأوسط .

يبدأ التشخيص بمحاولة الهرب من الفكرة المسيطرة على عقول الجميع إلى لعب السيجة. لكن ما أن يذكر اسم صنيورة حتى يغرق الجميع في دوامة مشاعرهم. مسعد يقوم بتشخيص حسن أبوشرف قبل أن يفقد ذراعه. ولأن علي الكتف امتداد لحسن أبوشرف، فإن مايعرضه مسعد إنما يصور أيضاً حاضر علي الكتف، ويوميء إلى مستقبله. ماحدث لحسن يلقي بظله على ماينتظر الكتف.

والمفارقة الأعم في هذا «الباب» هي أن معظم الشخصيات تمثل نفسها وتمثل الآخرين. الشخصيات أوجه متعددة لنفس الشيء. كلها تلتقي في بؤرة صنيورة. وفي هذا لايعدو الكتف أن يكون صورة أخرى للبكري. اشتهاؤه لصنيورة يعكس اشتاء البكري الدفين لها. إنه يقوم بتمثيل دور البكري فيلتمها بعينه، ويمسك براحتها، ويخاطبها بوله المحب. هذا التوحد تؤكد اشارته إلى نفسه في حديثه إلى صنيورة بصفته البكري، حين يقول إنه (البكري) يغار منه (علي الكتف)، وأنه يشفق عليه، ويطلب منها في هدوء حزين ألا تقسو عليه. هو لا يستطيع أن يأخذ صنيورة زوجة له؛ كذلك لا يستطيع الكتف. وحين يطرق الكتف في أدائه لدور البكري، ويلقي بذراعيه حول ركبتيه ويريح رأسه إليهما، فإنه يعبر عن إحساسه بقهر الاثنين معاً.

وتبرز المجموعة هنا معنى الهزيمة حين يصدر عن أحد لاعبي السيجة قوله: «اتغلبت يا شاطر.» صمتها وهما ينقلان قطع الحجارة يحمل معنى الصراع الذي يجري بين البكري والكتف. هو تعليق كورس يعطي الانطباع بهزيمة الاثنين. كلماتها تحمل المفارقة الساخرة بين المعنى السطحي لها وما تخفيه من معنى دفين. وتدخلها يمهّد لدور سيجة آخر، ودور تشخيص آخر.

في هذا الدور يشخص زغلول دور الكتف. التشخيص هنا أشبه بالحوار الداخلي الذي يجري داخل الكتف بينه وبين أمه، يصور معاناته لعدم قدرته

على العودة إلى الفأس أو إلى سيارة الأجرة ، معاناة عجزه وتجمده وسليته ، وعدم قدرته على أي فعل لاستغراقه في ذاته . في أداء زغلول لشخصية الكتف تتحرك ذات الكتف أمام عينيه . زغلول مرآته التي يرى فيها ذاته . صدق التشخيص يبدو في تعبير وجه الكتف المتوجع حين يقذف برأسه إلى الخلف ، يتأوه ، يصرخ ، ينتفض ، ويطلب إليه أن يتوقف . هذا الاسقاط الخارجي لعالم الكتف الداخلي يحمل ملامح الأسلوب التعبيري .

هنا يؤكد الكورس معنى « اتغلبت يا شاطر . » لا بمعنى الهزيمة فقط ، وإنما بمعنى فقدان القدرة على أن يكون شيئاً إيجابياً ذا قيمة . في مثل هذه المفارقة تتضح فكرة المسرحية : الاستغراق في الذات ، والعيش في الوهم الذي يفقد معه الإنسان القدرة على أن يكون إيجابياً في مواجهة مصيره . ويلاحظ أن المجموعة تتدخل عند النقطة التي يصل فيها تألم علي الكتف إلى قمته حين يوجعه تشخيص زغلول له . إنها محاولة للخروج من نطاق الغم إلى نطاق اللهو .

وهذا يبدأ دور آخر ، ووجه آخر من الحكاية . حجازي لاهم له إلا بهية ، إنه يهبط إلى المستوى الثاني ، يخاطب نفسه في جانبية تحدد هوموه . تستفزه ضحكة صنيورة الخليعة ، فيتبلور قلقه في حدة ندائه لبهية . إنه يستدعيها في خياله . لكن دخولها يؤكد براءتها ونقاءها وحساسيتها . وهي تنفي عن صنيورة مسئوليتها عما يحدث للرجال . ويؤكد منطقها استحضاره لصنيورة ، فإذا هي تدخل صورة للحياء . براءتها تؤكد أن شغف الرجال بها هو الذي أفسدها ، حتى أن حجازي يضعف أمامها .

وكما أن زغلول مرآة يرى الكتف فيها نفسه ، كذلك الكتف مرآة يرى فيها البكري نفسه . قصاصات الجرائد لا تمنحه المعرفة بقدر ما يمنحها له تشخيص الكتف لشخصيته حين يستخرج أعماقه ويعرضها عليه . التشخيص يصل ما بينه وبين الآخرين . ويخلق نوعاً من التعاطف بينه وبينهم . لكن

الكتف ينسى نفسه في تشخيصه للبكري، بحيث يتداخل الوهم والواقع في رأسه، حين يقرر أن يؤدب صنيورة بصفته البكري. إن عملية الضرب الوهمية التي يصب فيها انفعالاته تشير إلى بداية انهيار الحاجز بين الوهم والواقع في ذهنه. ويتضح هذا في ردود فعل البكري الذي يتوحد مع الكتف بحيث يداخله نفس الإحساس بالغضب. إنه يرى في الكتف شيئاً يكمله هو. والجميلة التي يرددها زغلول: «علي الكتف هيتجن» خلال سككات الكتف تؤكد بداية انهيار عقل الكتف الذي يجد في الوهم متنفساً عما لا يستطيع أن يفعله في الواقع.

وكلمات زغلول وهذوؤه يشكلان توازناً مع فقدان الكتف لسيطرته على نفسه. هو يمثل جانب الاتزان الذي فقده الكتف مع نفسه. تمالكه لنفسه يمكنه من السخرية والتهكم. التعقل يمكنه من رؤية الأمور بموضوعية لا يقدر عليها الكتف. لكنه قادر أيضاً على التعاطف مع صديقه حين يرى الألم في عينيه. هو قادر على السخرية وعلى التعاطف. كما أنه قادر على أن يرى الطريق إلى السلوك الإيجابي الوحيد الذي لم يعد الكتف قادراً عليه.

هذا الوضوح يقابله شroud الكتف. لقد وصل إلى حالة من فقدان التوازن لم يعد معها قادراً على شيء. لم يعد قادراً على رؤية طريقه. النظارة تجسم هذا المعنى. إن زغلول يكسرها لأن الكتف حاول أن يجتذب بها صنيورة، ولأنها مرتبطة بمعنى الرؤية. يركز هذا المعنى الصمت الذي يأتي في آخر كلام زغلول. لكن الصمت لا يخرج منه سوى تعبير الكتف عن عجزه. لقد بات محكوماً عليه أن يظل يدور حول نفسه. هنا نصل إلى نغمة مأساوية، تتنافر مع نغمة المسرح التي تسود عيد الحصاد. لقد بدأ عيد الحصاد يتحول إلى عيد الآلام. لكن المشهد لا ينتهي على هذه النغمة المأساوية. لقد تحرك الآن في أفراد المجموعة شيء جديد. فسلامة الآن يرى ما لا يراه الكتف.

هكذا نجد أن تداخل الوهم والواقع لا يتأكد فقط من خلال تداخل

المستويات الثلاثة ، ولكن أيضاً من خلال تداخل أسلوبيين فنيين : الأسلوب الواقعي الذي يحسم واقع القرية ، والأسلوب التعبيري في اسقاط مايجري داخل الشخصيات على منصة المسرح . هذا الأسلوب التعبيري يأخذ شكلين : تشخيص الشخصيات لأحداها الأخرى بحيث تصبح كل شخصية مرآة ترى فيها الشخصية الأخرى نفسها ، واستحضار الشخصيات لما يجري بداخلها . مسعد في دور حسن أبوشرف يستحضر صنيورة ، وحجازي يستحضر بهية .. هكذا يبدأ الباب الثالث .

حجازي المطرق يفكر في ابنته ، ودخول بهية يعني انه يسقطها من ذهنه على المسرح ، حتى انه لايتحرك عند دخولها . الاسقاط يتضح في اداء الشخصيات : بهية وهي تخطو مطرقة تعبت بصفيرتها في براءة ، وبهية وهي تخطر بمشية صنيورة ، وتنغم صوتها بحيث تتردد بين الخلاعة والنقاء . وحجازي يستجيب للضحكة الخليعة بأن ينفذ رأسه في عنف فتعود بهية الى وضع العبت في صفيرتها . واداء دور بهية هنا يتطلب مثلة تجيد التآرجح بين اسلوبيين من الاداء بحيث يبرز الموقف على انه اسقاط من خيال حجازي وهو يتأرجح بين ثقته في ابنته ، وبين تخوفه من تقليدها لصنيورة . الرأي الطيب في الفتاة تؤكدده المجموعة ، كما تؤكدده كلمات تهامي : «ياحجازي بطل هلوسة .» الهلوسة هنا معادل للأسلوب التعبيري .

ولعل اخراج مثل هذه المشاهد يتطلب عناية في ابراز الفرق بين الاسلوبين . الاسلوب التعبيري اشبه بالاداء في الاحلام ، وكذلك الاضاعة . فاذا كان الواقع يعبر عنه باضاعة صريحة ، فإن الباطن يبدو على المسرح في نسيج متعدد الظلال ، مختلف الالوان . وفي رسم الحركة الخاصة بهية لا تتجه بهية الى ابيا حين يخاطبها ، فليس بينها حوار . انها تؤدي دورها كما يتخيلها ابوها . والاسلوب الواقعي يمتزج بالاسلوب التعبيري ، كما تمتزج الحقيقة والوهم في اذهان الشخصيات الرئيسية .

وينسحب هذا على اداء الشخصية الواحدة مثلما يحدث حين يؤدي الغاوي دور العمدة، ويتردد بين اداء الدورين في نفس واحد. وليس من الغريب استخدام اسلوبين مختلفين داخل العمل الواحد طالما تطلب عرضه الجمع بينهما. فاذا كانت التعبيرية قد انشقت عن الواقعية، فإن الواقعية قادرة على استيعابها كما استوعبت غيرها من الاساليب التجريبية لاثراء التيار الام.

بل ان هذا الجمع بين الاسلوبين هو الذي يمهّد للتحول الدرامي في نهاية المسرحية. بداية هذا التحول تتضح في توزيع الشخصيات على خشبة المسرح وتجميعهم. الغاوي في دور العمدة، وتهامي في دور محبوب على المستوى الثاني يمثلان صوت العقل امام الكتلة البشرية وقد تجمعت على المستوى الاعلى في شكل تمرد. إنها لم تعد حلقة سمر. الحلقة تخرج عن حدود السمر الى حدود التكتل الذي ينذر بعنف. وصوت العمدة الهادر تقابله زجرة المجموعة.

هذا التحول في الموقف يمهّد لتحول في البكري الذي يتابع التشخيص وهو يضحك ضحكة غريبة ويقضم اظافره سعيدا بأنه كان السبب في كل هذا. ثم حين تتجه اليه اصابع الاتهام يشيح بوجهه باحساس بالذنب. ومع تصاعد الموقف يتصاعد الايقاع في تفرق المجموعة وانزعاجها وتوترها. الاصوات تطالب البكري من كل صوب ان ينقذ البهائم، وخوار البهائم الذي يسمع من كل الجهات ينذر القرية بكارثة. لقد حلت فوضى محل التناغم، او بعبارة اخرى نمت بذرتها المغروسة في مشاهد اللهو.

وسط كل هذا يتصاعد احساس البكري بالذنب. فهو مسؤول عن تخريب المعديّة، عن كسر ذراع حسن، عن الحرب مع القرية المجاورة حول صنيورة، عن مقتل محبوب. هذا الاحساس ينتقل اليه من اداء الكتف لشخصيته، ومن دخول ست الكل التي يقع بصره عليها فيخفي وجهه بين

ركبتيه . التعاسة التي تبدو على ست الكل تدفعه الى محاولة تبرئة نفسه . لقد بدأ ضغط الموقف والجماعة يهز ضمير البكري ويمهد للتحول الذي يحدث فيه .

وعندما تصل الانفعالات الى ذروتها يتدخل الغاوي ليخفف من حدة الموقف . وفترة الظلام التي تعقب هذا تسمح لنا بالتقاط انفاسنا لكنها تركز ايضا الانطباع الذي خلقه الموقف العاصف . يعمق هذا الشعور الصمت الذي يسود المكان بعد العاصفة . بل ان الموال الذي ينشده الراوي لايجلب الراحة . فهو موال حزين عن الاحساس بالعجز وسط الامواج العاتية ، ينقل الاحساس بالتحول في البشر . الغاوي يؤكد معنى ان الفن والايهام اصبحا غير قادرين على حل الموقف ، فلا بد من عمل ايجابي للقضاء على اصل المشكلة .

والتحول الذي يطرأ ينصب على البكري والكتف . بداية التحول تطرأ على الكتف حين يعيش بكل كيانه لحظة خيالية يتوهم فيها حرق حقل محجوب . لقد سيطر الوهم على عقله . وحين يحاول المزاح الثقيل الكئيب تخرج ضحكته غريبة . الضحكة العصبية تعبر عن توتر شديد في عقله ووجدانه بين الوهم والحقيقة ، بين العجز والقدرة ، توتر يصدر عن قلق خفي ، عن خوف من شيء مجهول . يعبر البكري عن هذا الخوف في حديثه الذي يسر به الى الكتف ليكشف عن شكه في اصل صنيورة حين يربط بينها وبين الجبانة ، او بينها وبين قوى الشر الخفية . الخوف الذي يداخله يجد صدى لدى الكتف الذي ظل يجري من البندر للمركز حين تفادى رجلا وصدم قطعة . والكتف يحاول ان يوحد بين قوتي الجذب بداخله بين العقل والجنون بفكاهاته الجهمية . والفكاهة قد تنجح في مزج المتناقضات في ضحكة . لكن ضحكة الكتف تعبر عن مزاج كئيب ، ولا تكاد تخرج منه حتى تعتري وجهه كآبة .

زغلول هو الذي يدرك مايمر به الكتف الآن . إنه يرى كيف يفقد الكتف نفسه في اوهامه واحلامه ، والصور الكئيبة التي تصدر عن خياله ،

فيمسك بكتفيه حتى يستجمع نفسه . والكثف يحلم بالراحة لأنه متعب ، وتعبر احلامه في العودة الى المدينة عن رغبته في الخلاص من عجزه ، وعجزه يتأكد في تهاويه على حافة المستوى الاعلى ، ويشاركه البكري نفس الرغبة . هو يبدو الآن متعبا من صراع داخلي اشبه بالصراع الذي صورته الكثف في تشخيصه له . وهو يعبر سردا عن هذا الصراع الذي عبر عنه الكثف دراميا . السرد الروائي يدعم التصوير الدرامي ، وهو ما يتفق مع الاساليب الفنية التي استغلها دياب من سمر وتشخيص وتصوير درامي ، من تصوير للوهم والحقيقة ، ومن مزج بين الحاضر والماضي .

لكننا في النهاية نرسو على ارض الواقع ، حين يحسم البكري الموقف بقراره المفاجيء تزويج صنيورة . القرار يشل حركة الجميع ، ويتضح هذا في النظرات المتبادلة والايامات والصمت المتوتر ، المشحون بالذهول . والتحول ينعكس على اداء البكري من اصرار في اول الامر على الاحتفاظ بصنيورة الى التوسل . لكن تلاشى الوهم من الموقف لايغني انه تلاشى تماما . لازل الوهم والواقع مختلطين في عقل الكثف ، لا يصلان الى قرار في ضحكته الملتاثرة التي يعقبها غم مفاجيء وحركات مضطربة . بل انه ينزع العمامة التي ترمز الى العقل عن رأسه . لقد فقد عقله . انه يبدو على وشك ان يقبل عرض البكري . لكن صوت العقل في كلمات زغلول تدفعه الى الرفض . هنا نلمس تحولا جذريا فيه بعد لحظة صراع قصيرة .

وتمثل المحاكمة التي يعقدها البكري لصنيورة قمة الضياع بين العقل والتشوش . ان استعراض كل القضايا ينتهي الى تبادل الاتهامات حول تحديد المسؤولية ، والى عدم الوصول الى حل . لقد وصل الجميع الى طريق مسدود . الجميع مدانون والبكري بريء ؛ صنيورة بريئة ومدانة ؛ الجميع ابرياء ومدانون . التخبط يصل بهم الى حالة من الجمود ، بلا قدرة على اتخاذ قرار او على الفعل . المسرحية هنا تصل الى لحظة شعائرية يؤدي فيها الجميع

دورا طقوسيا يناقشون فيه امرهم ويصدرون حكمهم. والبكري، الذي اصبح ضمير المجتمع، يفكر بخطوات مضطربة، ينهك في التفكير بانشغال حقيقي، يعلق بصره بالسما، قبل ان ينطق بالحكم باعدام صنيورة.

لكن الحكم طائش. ولأنه صدر عن عقول اصابتها لوثه، فان التنفيذ يضل طريقه. يقتل الكتف بهية متوهما انها صنيورة. اللوثة التي تصيب الكتف تمنعه من رؤية هدفه الحقيقي، ويحدث القتل الخطأ. لقد ضاعت الرؤية من عيون الجميع، فلم يعد امامهم الا ان يجنوا الألم في عيد الحصاد. هكذا تكتسب انشودة الحصاد مفارقة مأساوية يمتزج فيها الفرح بالحزن، والضحكة بالدموع. لقد بدأ دياب مجدوتة بسيطة. لكنه اسقط عليها من فكره الكثير بحيث صور الشر الذي يسود المجتمع على انه ينبع من الذات أساسا، ويأتي من عدم القدرة على مواجهتها بصراحة. لذلك يصيب العطب الارادة الانسانية. فلا الحسم ممكن، ولا بلوغ الهدف ممكن، حتى أن الارادة حين تتحرك للعمل، تتحرك في الاتجاه الخاطيء.

وقد كان للجمع بين بساطة الحدوتة وعمق الفكر اثره في تداخل الاشكال والاساليب الفنية فالسرد والتشخيص والتثليل يتداخل، كما يتداخل الوهم والحقيقة، والواقعية والتعبيرية، لصياغة الرؤية التي تعيش في عيني دياب.

لكن المسرحية، رغم كل شيء، لا تنتهي على نغمة تشاؤمية. فاذا كان الكتف قد فقد توازنه وعقله، فقد استعادت المجموعة عقلها. ولم يكن الفن في النهاية شيئا بلا جدوى. وقد ينتهي عيد الحصاد بمأساة، لكنها مأساة تعيد الى الجميع عقولهم. هناك ايماءة الى استقرار، والى الوصول الى قرار تعمقه مأساة الكتف.

محمود دياب والزوجة

ناروق عبدالوهاب

في صيف عام ١٩٦٤م قدم المسرح الحديث مسرحية « البيت القديم » لمحمود دياب واخرجها علي الغندور .. ومرت المسرحية على المسرح المصري مرور الكرام فلم تستوقف أحداً من المهتمين الجادين بالمسرح ولم تلفت النظر، ربما لأنها كانت تدور حول قصة معادة مكررة، الابن الذي يتعلم فيهجر بيته القديم ويصطحب معه عائلته إلى حي راق لأنه قد خطب لنفسه ابنة أحد الباشوات السابقين ومن غير المعقول أن يزوره الباشا في الحي المتواضع الذي كان يعيش فيه قبل أن يتشعل بطبقة أعلى من طبقته عن طريق خطيبته التي يتضح فيما بعد أنها بلهاء والصراع أو الحوار الحاد الذي يدور بين الأخ الجامعي المتعلم وأخيه العامل وقيم العامل والشرف وعدم الخجل من الأصل والفصل وخلافه من الكليشيات .. لم تستوقف

المسرحية أحداً رغم أنها فازت بجائزة مجمع اللغة العربية ولم تستوقفني حين أعدت قراءتها بعد أن عرفت أنها من تأليف محمود دياب الذي كتب الزوبعة ولم استطع أن أقتنع بسهولة أن المسرحيتين لنفس المؤلف .

خرج محمود دياب من بيته القديم إلى بيت آخر رحب مترامي الأطراف، بيت لم ينل حقه بعد في مسرحنا رغم أنه بيتنا جميعاً بلا جدال وهو الريف المصري .. وعندما خرج محمود دياب إلى هذا البيت الكبير لم يكن يحمل الأفكار الرومانسية السخيفة التي تلخص في « محلها عيشة الفلاح » كما أنه لم يذهب هناك ليسخر من أهل البيت ويصورهم جهلة أفضاظاً سذجاً غارقين في « الريالة »، بل واجههم بصراحة شديدة وبضراوة يحتاجون إليها وإلا فلن نتقدم أبداً مهما فعلنا ...

اختار محمود دياب مصغراً لهذا البيت الكبير في إحدى قرى مصر وقدم لنا القرية بأكملها على المسرح قاضية وشاهدة ومتهمة ومنفذة للأحكام، واختار المؤلف كما قلت في عرض سابق لحظة درامية هامة تجتمع فيها القرية كلها عند ملتقى الأزمنة: الحاضر والماضي والمستقبل، وصور لنا هذه اللحظة بخطوط غليظة قاسية الملامح لا تخلو من الشعر الرقيق، الشعر الذي تنتجته الأزمات الطاحنة حين يواجه كل إنسان بما فعله وحين يكاد يكرر مافعله من قبل رغم دروس الماضي ووطأة تهديد الحاضر، وعندما تكون الرقعة بهذا الاتساع وحين يحتشد شعب قرية بأكملها في قفص الاتهام ثم يقفز فوق منصة القاضي يتسلح بأسلحة البوليس ثم يتصور أنه ضحية مسكينة فيجثو على ركبتيه يطلب العفو والمغفرة أنا و يتمنر و يزمجر بالوعيد الصاخب آنأ آخر وعندما تكون القضية عمر إنسان لا قرشاً ضاع في التراب أو جامعياً أساء اختيار زوجته أو انتقل من حي إلى حي، عندما تكون تلك هي أبعاد المسرحية تتوفر لها رؤيا جديدة للحياة لا تخلو من مرارة ومن إيلاام، فإن المسرحية لاشك تستوقفنا وتهيب بنا أن نعيد النظر فيما

نفعله ، أن نتريث قليلاً فيما نحن بصددہ والا حلت علينا لعنة الانسحاق في زوبعة عمياء من التصديق السهل لأكاذيب تمس عصب حياتنا وتقتل الإنسانية فينا لتقدمنا قرباناً سهلاً قطعاً من الخراف العمياء على مذبح ظلم الإنسان لأخيه الإنسان حتى دون أن يقصد ذلك .. والمسرحية لا تفعل ذلك بطريقة مباشرة أو ساذجة ولا ترتدي الشخصيات فيها ...

لا أحد يرتدي مسوح الوعاظ والكورس أو المؤلف نفسه ولا أحد يقيم من نفسه وصياً علينا ليقول لنا افعلوا كذا أو لا تفعلوا كذا فلا نفعله من باب العناد ولنا كل الحق في ذلك كما جرت العادة في مسرحنا في العامين السابقين، بل نحس أننا بازاء تجربة إنسانية صادقة ولاؤها الأول للإنسان لا للفتات أو الشعارات السهلة ...

وأرى أنني قد استطردت كثيراً وبصورة ربما لا تخلو من الحماس الذي يحذرنا منه الأكاديميون ولذلك أعود أدراجي إلى الزوبعة التي كتبها محمود دياب .

يقوم الحدث الدرامي الرئيسي في « الزوبعة » على الصراع بين جبهتين احدهما هي قرية بأكملها والأخرى عائلة شاء حظها أن يبدي جيلان من أجيالها بعض الميول الفردية وبعض المقاومة لظلم المجموع الأعمى فسحقهما هذا المجموع وحين تبدأ المسرحية يكون الجيل الثالث على وشك الانسحاق هو الآخر: فقد ظلمت القرية أحد ابنائها فهجرها إلى قرية أخرى تاركاً كل شيء وراءه وعندما شب ابنه عن الطوق عاد إلى القرية يطالب بحقه وبحق أبيه واقفاً بذلك ضد المجموع مرة أخرى فكانت النتيجة أن هذا المجموع اشترك في تليفيق تهمة له زج بسببها في السجن حيث قضى عشرين عاماً يفترض أنها تنتهي عند رفع ستار الفصل الأول ، وقبل أن نعلم هذه الحقيقة فانا نتعرف على الجيل الثالث لهذه الأسرة ممثلاً في شخص صالح ، الذي كاد المجموع يسحقه نهائياً تحت لافتة البله أو « الهطل » بعد

أن سحقه مادياً بالاستيلاء على أرضه وبيته ولم ينقذه من الهلاك النهائي إلا رجل دين أعمى فتح بيته وآواه، وحاول أن يخفف عليه طوال الوقت وطأة رفض المجموع له، ولكن الفتى صالح يدرك — ربما كما أدرك أبوه حسين أبوشامة من قبل وكما أدرك جده من قبله — أن هذا المجموع، هذه القرية غير حانية عليه وأنه من العبث أن يقف في وجهه لأنه يتحول في هذه الحالة إلى قوة عمياء غاشمة، يقول صالح رداً على اتهام حليلة بنت الشيخ يونس، رجل الدين الأعمى الذي آواه، بأنه أهطل :

صالح : أنا مش أهطل يا حليلة .. ولا أنا أهبل زي ما بيجولوا عليه ..

أنا عاجل يا حليلة .. عاجل جوي .. أمي الله يرحمها جالت لي كلمتين جبل ماتموت، حطيتهم في دماغي من صغري .. جالت لي أبعد عن الناس يا صالح .. الناس في البلد دي ما وراهمش غير الشر .. جلوبهم مليانة غل ... يجي عامل صاحبك وعزيز يأكلك ... طفشوا جدك م البلد وأبوك لسه صغير .. ولما رجع أبوك يدور على أرض أبوه وجده اللي كلوها طلوعوا عليه انه حرامي .. وفضلوا وراه لحد ما رموه في السجن ... جالت ما تأمنش لحد يا صالح . والناس في البلد دي يا حليلة مايحبونيش .. بيكرهوني زي ما أكون أنا اللي سرجت وجتلت الشيخ فتح الله، ولما كبرت مالجيوش حاجة يوجعوني فيها، طلوعوا عليه اني أهطل وأهبل ...

وبعد أن نتعرف على هذه الجبهة، جبهة صالح واخته صابحة وعلى قصتهما وقصة أسرتهما مع القرية، فإن المؤلف ينتقل بنا إلى الجبهة الأخرى، إلى القرية الظالمة نفسها وهي تحتفل بعودة أحد أفرادها وهو شعلان الذي اشترك في سرقة أرض حسين أبوشامة .. تحتفل بعودته من الحجاز حيث حج بيت الله ... وفي لمسات سريعة خاطفة يعطينا المؤلف صورة للقرية والعلاقات الاجتماعية السائدة فيها والنفاق المسيطر عليها

وتصديقها السريع لأي رأي مهما افتقر إلى الحق أو الحجة، وهذه فيما يبدو هي الخطيئة الأساسية لهذه القرية .. ومن خلال هذا التصوير السريع لأهل القرية قبل هبوب الزوبعة يؤكد محمود دياب علاقتهم برجل الدين: صحيح ان أهل القرية يحترمون الشيخ يونس ولكن أحداً لا يعطيه الفرصة أن يتحدث معهم، فهم دائماً يقاطعونه، وربما لم تكن هذه غلظتهم وحدهم، فرجل الدين نفسه عاجز، أعمى ليس لديه ما يقوله سوى ترديد كلمات لا تخرج في مجملها عن معنى واحد وهو أن الله وحده يعلم كل شيء وأنه ليس من حق عباده أن يعترضوا على حكمته التي لا يعلمونها وهكذا ... اتجار جاهل بغيبات ليست من الدين في شيء وتصوير ساذج لحكمة الله، ولعل من أكثر الملامح عمقاً في مغزاها أن الشيخ يونس رجل أعمى، قوة مشلولة في مجتمع لا يعرف من الدين إلا مظهره والا تعاويد مبهمة ساذجة .. كما يمهد دياب أيضاً لتطور الأحداث فيما بعد أن يقدم لنا شخصيتين متصارعتين منذ البداية هما حسن الأعرج وخليل أبو عمر وهما شريكان سابقان في الاجرام .. تمضي سهرة أهل القرية رتيبة زائفة تعكس الفراغ الإنساني الذي تعيش فيه وعبثاً يحاول الشيخ يونس أن يكمل جملة وفجأة ينفجر المسرح، تسقط القنبلة التي سوى لها محمود دياب الأرض دون أن نحس: أبوشامة خرج من السجن، أبوشامة قادم إلى القرية، أبوشامة شيطان رجع ينتقم، يعلنها أحمد ومحمود أبو ريعة، ثرثاري القرية ومحطة اذاعتها وصحافتها وكل وسائل الاعلام بها، شيئاً فشيئاً يضيف كل من أهل القرية سطرّاً إلى الخبر، سطرّاً يستقيه من داخل نفسه، من علاقته السرية مع حسين أبوشامة، وتكتمل الحدوة لتصبح واقعاً يجثم على صدر القرية كمثّل ذباب سارتر، ويكتمل هذا الإحساس الكابوسي عندما تسقط المعركة الجانبية بين حسن الأعرج وخليل أبو عمر من ناحية والمعركة الداخلية في نفس حسن الأعرج من الناحية الأخرى .. تسقط آخر الأفعنة:

أبوشامة، الذي قضى في السجن عشرين عاماً لم يقتل الشيخ فتح الله ولم يسرقه وانطلقن يا ربات الغضب، انفتح ياقبر وارسل الروائح تملأ السماء لمن يشم رائحة العمر المهدور، واغرورقي ياعين بالدموع وبالدم على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان بلا سبب لحظة خاطفة من ندم ثم يفيق أهل القرية ليصمتوا صوت الضمير الصارخ من الأعماق ويفكروا في النجاة الرخيصة: أبوشامة مظلوم وانتقام المظلوم صعب ... لقد ظلم وانتهى الأمر وما فات قد مات ولنستسلم للقضاء فحكمة الله مسؤلة عن هذا الظلم ولكن ماذا نفعل نحن؟ قال حسين أبوشامة قبل أن يدخل السجن: آه يابلد ياطالمة والله كل سنة أقعدها في السجن براجل فيكم ... عشرون رجلاً ينتظرون تنفيذ الحكم بالإعدام ... لا بد من عمل شيء، سنقتل حسين أبوشامة قبل أن يقتلنا .. ألف مليون آه يا بلد ياطالمة ... انكشف الستر وانطلق الف همجني من أعقلتهم، وجرت رائحة الدم الريق المتعطش لدماء أكثر، يصرخ صالح .. خد بالك يابا ... خد بالك .. خد بالك ويسدل الستار على الفصل الأول.

وفي الفصل الثاني يتكشف الستر تدريجياً عن أهل القرية، عن الجبن الأزلي الذي يميز الظالمين وينقلب موقف أهل القرية بين التودد لصالح حتى يعترف بمكان أبيه وتهديده إذا لم يعترف، وما زالت القرية على موقفها لم يزل هناك ذلك الإصرار على الظلم، ولعل المشهد القصير الأول بين الخفيرين يلخص لنا ذلك الموقف.

الخفير (أ) - بس خليك معايا دا راجل محروج .. عارف يعني ايه محروج...

الخفير (ب) - ماهي حاجة تجسي القلب صحيح .. الراجل عمره راح بلاش من غير ذنب ولاخطيه.

الخفير (أ) - واحنا أيه كان وانا .. البلد كلتها كانت بتجول عليه

حرامي سألونا .. حرامي؟ جلنا أيوه ... حرامي.

الخفير (ب) - لا برضه كان واجب تتجصوا.

الخفير (أ) - نتجصى على ايه .. ما هي كانت باينة زي عين الشمس.

الخفير (ب) - اهيه .. ازاي بجه .. آمال ظهر ليه انها كانت تلفيجة من الأعرج وأبو عمر.

الخفير (أ) - أهى دي الحكاية اللي تولاني .. أنا واحد من الناس حلفت

يوميها بالطلاق من زنوبة أم هاشم أن هو اللي عملها .. وشوف يا أخي ..

تيجي حوسه لو اليمين وجع عليها دلوجت.

ويبدأ أهل القرية في رد حقوق صالح وصباحة إليهما : سالم أبو سليم

الذي سرق دارهما يعطيها الدار، الخالة زكية تعيد لهما ثمن نصف

جاموسة كانت قد أخفته عنهما والحاج شعلان يمرض ويعرض عليهما

الفدانين اللذين كان قد اغتصبهما .. ان إحداً — وهذا هو محور السخرية

المبكية في المسرحية كلها — لا يفعل ذلك لأن ضميره قد استيقظ أو أنه قد

ندم، الكل خائف من الانتقام: الخوف وحده يحركك يا بلد يا ظالمة ...

والخوف سلطانك وتعويذتك .. الخوف مفتاح فهمك يا بلد يا ظالمة ...

والخوف يدعو إلى مزيد من الظلم بنفس القدر الذي يدعو به إلى التراجع :

صوت ٣: كان ييجي بالساهل .. واحنا نعتذر له .. وتأسف له .

صالح: تعتذروا له .. وتأسفوا له .. تضيعوا عمره في اللومان وبعدين

تعتذروا له تجولوله ايه .. معلش حجك علينا ما تزعلش .. ليه .. هو كان

صبعة انجرح .. ولا كان ضاع منه معدن في التراب .. دول عشرين سنة

ياناس .. عمره كله .

ورغم ذلك فالقرية تظلم حسين أبوشامة مرة أخرى .. يصيح صالح ان

حسن الاعرج قد قتل وعلى الفور يقسم الجميع أن حسين أبوشامة هو الفاعل

وأنهم قد رأوه بأعينهم يختفي في الذرة .

الخفير (أ) - بتجول نصبر ونتجصى .. نتجصى على ايه .. دي باينة زي عين الشمس .. طب علي الطلاج من زنوبة أم هاشم ما حد جتله غير أبوشامة .

الخفير (ب) - جايز ...

الخفير (أ) - بتجول جايز؟ والنبي ما انتا فاهم حاجة ... يا راجل افهم .. دا إذا كان دخل السجن ملاك يطلع منه شيطان ودا محروج .. فاهم يعني ايه محروج ..؟

وتمضي ثلاثة أيام طويلة من عذاب، أيام يلوكها القدر ويستعذبها، الرعب وصل مداه ولما يأت أبوشامة، والانتظار قد هد الجميع، حتى صالح وصابحة والجدة صابحة، أم حسين، الكل ينتظر واثناء الانتظار تتضح معادن النفوس:

صالح: بس لو أعرف له مكان ... كنت رحت له ... طول النهار أدور عليه في أرض الإصلاح مطرح مايجولوا شافوه ... وجعدت في ضلة جميزة وعجلي فضل يصور لي حاجات ... قلت لنفسي بفرض اني لجيته يعني هيعرفني .. جلت لازم هيحن ويعرفني .. جلت لنفسي طيب بفرض انك شفته راح تعمل ايه؟ تعرفي يا صابحة ... ما عرفتش ها عمل ايه؟ جلت يا واد سيها لظروفها .. لما تجابليه انت يا صابحة راح عملي ايه؟

صابحة: ها عمل ايه؟ والله مانا عارفه .. متهيألي اني مش هاجدر أمسك روحي هاجعد اعيط ...

صالح: طول النهار والليل عمال أرص له في مخي كلام زي الماويل .

(وخلال الانتظار أيضاً تتجسد أحلام صالح وصابحة)

صابحة: ياسلام لو الحكاية دي تفوت على خير .

صالح: ويرجع ابوكي من غير ما يجصد الشر .

صابحة: نتلم تاني زي بجيه الخلجة .

صالح: ونبني دارنا وتبجي أحسن دار.

صباحة: وأهي أرضنا حدانا نزرعها.

صالح: ونبجي نزرع أرض أبوكي يونس برضه.

صباحة: دا بالجليله .. الراجل ماعادش يستغني عنا.

صالح: خيره علينا.

صباحة: وندبج جرشين نشري لنا بهيمتين.

صالح: واتجوز حليلة.

صباحة:

صالح: وانتي في الساعادي ألف مين يتمنى يتجوزك.

وتنفجر قنبلة أخرى ننتظرها طوال الوقت .. يعود سيد أبوطالب . زميل حسين أبوشامة في السجن ، وهو لا بد يعرف مكانه وهو سيخبرهم ولسوف ينتقمون من ساعات الانتظار والرعب .. ولكن السيد أبوطالب لا يشفي غليلهم على الفور .. وتطول المحاورة والمداورة بينه وبينهم وفي النهاية يعلن السيد أبوطالب الخبر المفجع .. لقد مات أبوشامة منذ سنوات أربع في السجن . لم يمت وحشاً كاسراً كما صوروه ، كما صورته عدالتهم الداخلية ، كما صورته مخزونات أفعالهم وظلمهم .. أبوك مات يا صالح وانطلقت زغرودتان كسيفتان .. الندل سالم فرح .. القرية تخفي فرحها تحت ستار التعزية وفي غمرة حماس بعضهم يقفون إلى جوار صالح ضد سالم الذي يتراجع عن وعده باعطاء الدار لصالح وصباحه ... وتكتمل الحلقة الجهنمية حين يبدأ الجميع يقسمون أن واحداً من اثنين قد قتل الأعرج : عكاشة ابن الشيخ فتح الله الذي اتهم أبوشامة بقتله و خليل أبو عمر ولكن هناك انقساماً على الأقل مما يعطينا الأمل في أن يتغير الناس ، في أن الاجماع الأعمى على الظلم قد انتهى .. أما عن حسين أبوشامة فكما يقول صالح :

— نجدر انه ماماتش يا صابحه .. نجدر انه ماماتش .. واذا كان مات
ييجى دبت فيه الروح .. امال ايه اللي جلب البلد بالشكل ده .. اصبري
يا صابحه اصبري .. وكل اللي بنتمناه هنجججه .. هنبني دارنا وتبجى
أحسن دار..

وكما رأينا، فان حدث المسرحية بسيط اذا حللناه إلى عناصره الأولى:
قرية تظلم أحد ابنائها — تكتشف انها ظلمته — اشاعة تقول ان للرجل عائد
— احساس بالجرم يدعو إلى توقيع العقاب — اجراءات لتوقي شر هذا
العقاب تجر إلى ظلم أشد — محاولة لاسترضاء المظلوم عن طريق اعادة
أملاكه إلى ابنه وابنته — الرعب لا العدالة هو ما يدفعهم لهذا — انتفاء عامل
الرعب — انقلاب في الموقف — ظلم جديد.

وقد اعطت هذه البساطة في الخطوط العامة للحدث محمود دياب
الفرصة لكي يركز على العواطف الإنسانية الأساسية وأن يبني بناءه من
تفاصيل سريعة وعن طريق تراكم هذه التفاصيل وتلاحمها المتلاحق،
يحقق أثراً عاطفياً وراء أثر عاطفي ليصل بنا في النهاية إلى أثر شعوري كلي
لامجرد صورة عقلية، فالمؤلف لا يتدخل عقلياً في سياق مسرحيته، بل يطلق
علينا شخصياته المتفجرة بالأحاسيس المتضاربة ومن خلال نسيج العلاقات
المحكم الذي ينتظم هذه الشخصيات نتعرف على مصغر لبيت كبير رحب
في الريف المصري، تحت ظروف تجربة إنسانية معينة مفردة في
الخصوصية ومع ذلك أو لذلك فهي تصل إلى أقصر درجات العمومية، لا
بمعنى اننا يمكن أن نطبق هذه التجربة على أي قرية أخرى أو أن نقيس
بها الريف كله، ولكن بمعنى أنها تصيب، حين تصيب، في الجوهر لا في
القشور ولذلك فهي تبقى في الأرض لأنها تنفع الناس لا كتجار — أو
كحرفيين أو كسياسيين ولكن، أساساً، كادميين، ولا اعتقد أن الفن يمكن
أن يطمح في أكثر من ذلك.

المسرح — يناير ١٩٦٧

الزوجة على المسرح الحديث

بتمام : محمود أمين العالم

هذه مسرحية من أنضج ماقدمته مسارحنا خلال السنوات الأخيرة .
أقولها منذ البداية في غير تحفظ ، أقولها منذ البداية وكلي دهشة ، لأن
عملاً كهذا لم يلق في حياتنا الفنية حتى اليوم ما هو جدير به من احتفال
وتقدير عميقين ، برغم أنه يعرض منذ أشهر بعيدة .

وأذكر انني سعدت بمعرفة مؤلف المسرحية الأستاذ محمود دياب منذ
أشهر ، وقدم لي مسرحيته ، ولكنني للأسف لم أتمكن من قراءتها قراءة
متمعنة ، بل اكتفيت بتصفحها تصفحاً عابراً ، ثم تركتها جانبي حتى أفرغ
لها . ولم يتح لي أن أشاهدها في العرض الذي قدمه الفنان عبدالرحيم
الزرقاني في المسرح الحديث منذ أشهر ، ولم يتح لي كذلك أن أشاهدها
في العرض الذي قدمه الفنان حسين جمعة في قرى كفر الشيخ .

وأخيراً سنحت لي الفرصة عندما أعاد المسرح الحديث تقديمها على
مسرح الحكيم .

واعترف أنني ما توقعت — منذ البداية — على ضوء ما قرأته عنها ، أن أجدها على هذا المستوى الجاد من احكام الفن ورفعة الموضوع وذكاء المعالجة .

فمنذ أن ارتفعت الستارة الأولى حتى نزلت الستارة الأخيرة ، ما تشئت وجداني لحظة واحدة ، ولا انحرف عنها . بل زحرت نفسي بموضوعها وامتلأت بأحداثها ومواقفها . ما تسكنت بي المسرحية في ثرثرة عابرة ، ولا خرجت بي في تفاصيل مخلة ، ولا تفوهت أمامي بكلمة لايفرضها الموقف وتحتمها حركة الأحداث . وما صدمتني في الطريق بشخصيات طفيلية تعوق المعنى ، أو تشئت الاحساس أو تخلخل البناء .

وما أكثر ما شاهدت أعمالاً فنية طيبة ، فتمنيت لو حذف منها هذا المشهد ، أو اختصرت منها هذه الشخصية ، أو تركز هذا الحوار .

أما هذا العمل فهو بناء فني متماسك متقن حقاً . يعرف موضوعه ، ويعرف كذلك منهج معالجته الدرامية الصحيحة ، و يبلغ هدفه دون دوران أو ثرثرة .

وموضوع المسرحية بسيط للغاية ، ولكنه على بساطته وعاء لقضايا بالغة العمق والشرف .

منذ عشرين عاماً وقعت في القرية جريمة قتل . فمن القاتل ؟ أجمعت القرية حينذاك على أنه حسين أبوشامة . وسيق حسين أبوشامة إلى السجن ليقضي مدة عقوبته .

وتبدأ المسرحية بعد عشرين عاماً من هذا الحدث البعيد . لقد خلف حسين أبوشامة ابناً هو صالح وابنة هي صابحة ، فضلاً عن الحاجة صابحة أمه العجوز المريضة . وما أسوأ السنوات العشرين التي قضتها هذه الأسرة بعد فقد عائلها . لقد فقدت بفقده كل شيء . الأرض والدار والكرامة

والحنان. وشب صالح في القرية سخرية لابنائها جميعاً. وكبرت صابحة وهي لا تكاد تجد من يتزوجها.

ومنذ اللحظة الأولى للمسرحية نحس بمأساة هذه الأسرة متمثلة في صالح وهو يقبع في ركن من أركان المسرح وحيداً، ضائعاً مهدور الحقوق والكرامة. بلا عمل، بلا وجه، بلاقامة. ولكن أعماقه كانت تغلي بأشياء. ثم لا يلبث أن يأتي نبأ بأن حسين أبوشامة قد قضى فترة عقوبته، وأنه في طريق عودته إلى القرية !

وتهب الزوبعة؟ لماذا؟ ان ابن القتل يعلن انه سينتقم لقاتل أبيه عند عودته. على أن هذا هو أهون الأمور. فعودة حسين أبوشامة تعني أموراً أخرى أجل وأخطر. فهناك من يقول انه التقى به في العتبة الخضراء، وسمعه يهدد بأنه سوف يقتل عشرين رجلاً من رجال القرية. كل عام قضاه في السجن برجل من رجال القرية. ويتحسس الجميع رقابهم. على أن هذه ليست القضية الوحيدة. ذلك ان توقع عودة حسين أبوشامة تفجر في القرية حقيقة طال اخفاؤها. ان حسين أبوشامة لم يقتل أحداً. كل هذه السنوات من السجن كانت ظلماً. أما القاتل الحقيقي فهو خليل أبو عمر. هكذا يعترف الأعرج، الذي كان يرافقه ليلة الجريمة.

وهكذا تتكشف الحقيقة، وتنكشف معها حقائق أخرى. فتهتز القيم في القرية، وتميل الموازين، وتهب الزوبعة. وتمتلىء القرية بريح الرجل العائد قبل أن يعود. وهي في الحقيقة ريح الضمير المستيقظ العائد، يحاكم الظلمة الآثمين والأشرار.

وترتفع قامة صالح، وتنخفض قامات أخرى كانت عالية. وتخرج الأم صابحة من مرضها لتواجه الآثمين في القرية بخطاياهم التي نجحوا في اخفائها طوال هذه السنين.

على أن صالح وصابحة لايعنيهما من هذا كله ، الا أن لهما والدا
سيعود، وكرامة سترد، ويتمنيان لو عاد والدهما فما ارتكب جريمة قتل
كما يتوعد، بل عاد، يتيح لهما حياة العمل والسعادة والكرامة والحنان .

ويتغير موقف القرية من صالح واخته . مواكب النفاق تتقاطر نحوهما .
الذين اغتصبوا منهما الدار والأرض والماشية يعودون إليهما ، معترفين ،
يردون ما اغتصبوه، بل يتمادون إلى التقرب بالمصاهرة من أسرة حسين
أبوشامة .

وصالح واخته مشغولان عن هذا كله بانتظار الحنان والكرامة والأبوة
المفتقدة .

ثم تتعقد الأمور عندما تقع جريمة قتل أولى، يذهب ضحيتها الأعرج
الذي اعترف بالحقيقة . اذن فقد عاد حسين أبوشامة ، وأخذ ينفذ وعيده ،
هكذا تقول القرية . وتحس بحضوره الفاجع بين طرقاتها ومزارعها دون أن
تراه .

وتنقسم القرية أقساماً . قسم يتأهب للدفاع عن نفسه ، وقسم يزداد تملقاً
وتقرباً من صالح واخته .

ويرين على القرية هواء ثقيل من الانتظار القاتل والترقب القلق . أين
حسين أبوشامة . انه بيننا أين ؟ في الذرة، في مخبأ مجهول ، في كل مكان
يتربص ليشب ، وينتقم من القرية التي شهدت عليه ظمأً وسجنته ظلماً .

أما صالح واخته فهما بين فرحة انتظار الوالد العائد ، واستنكار الجريمة
الجديدة ، ان صحت نسبتها إليه . ويطول الانتظار ويطول ، حتى تهمد
القرية كلها أرهاقاً وفرعاً وترقباً . ثم لايلبث أن يأتي وافد إلى القرية ، كان
مع حسين أبوشامة في سجنه . بل لقد قيل انه شوهد معه في العتبة
الخضراء . ولكن أين حسين أبوشامة ؟ وتتكشف الحقيقة المذهلة . لن يأتي
حسين أبوشامة ، لن يعود إلى القرية لأنه منذ أربع سنوات ، مات في
السجن ! .

مات حسين أبوشامة، فمن الذي قتل الأعرج اذن؟ انه بغير شك شريكه السابق في الجريمة خليل أبوعمر. اذن مات حسين أبوشامة، ولن يعود إلى القرية أبداً. لا.. بل عاد فعلاً!.

لم يعد حسين أبوشامة إلى القرية ولكنه عاد إليها. فهذه آثاره العميقة في القرية كلها. لقد انكشفت الاسرار، واتضح الحقائق. حتى صالح واخته، برغم حزنهما على وفاة والدهما، قد أحسا بعودته إلى القرية. فلم يعد أهل القرية يستخفون بهما وبحقوقهما.. بل أصبحت لهما أبوة القرية كلها. أما مواكب المنافقين التي أخذت ترتد عنهما وتسعى للتنكر لعودهم السابقة، فإن ابناء القرية وخاصة البسطاء منهم يتصدون لهم ويستردون منهم الحقوق المسلوقة ويعيدونها لصالح واخته ويتيحون لهما العمل والدار والكرامة والحنان. وهكذا تنتهي المسرحية بالتفاؤل والدعوة إلى العمل والمحبة. ولعلنا نجد في المسرحية بعض معاني رواية الطريق لنجيب محفوظ، معاني البحث عن أب مرتبطة بمعاني العمل والكرامة والاستقرار والمحبة.

فكلتاهما برغم الاختلاف العميق في بناء الرواية والمسرحية وفي الموضوع كذلك، يقدمان درساً واحداً هو أن الأب الحقيقي للإنسان والكرامة الحقيقية للإنسان انما تكمن في العمل والمحبة ومشاركة الآخرين.

ولعلنا نجد لهذه المسرحية كذلك آثاراً في مسرحية بير السلم للأستاذ سعد الدين وهبه التي كتبت بعد مسرحية الزوبعة وان قدمت على المسرح قبلها. وقد تختلف المسرحيتان من حيث البناء والفلسفة. فمسرحية بير السلم مسرحية رمزية فلسفية، على حين ان مسرحية الزوبعة تتجه إلى التعبير الطبيعي المباشر. ولكن المسرحيتين تلتقيان حول معنى واحد هو الأب الغائب. وان اختلفتا حول ما يعنيه هذا الغياب من دلالات فكرية

وانسانية واجتماعية وأخلاقية . ولكننا في الحقيقة نجد في مسرحية محمود
دياب معاني أكثر عمقاً وأشد إيجابية وأكثر تفاؤلاً مما نجده في مسرحية
بير السلم .

المصور - ١٩٦٧/١/٦

